

Валерий Брюсов

СИЛА РУССКОГО ГЛАГОЛА

ПИСАТЕЛИ О ТВОРЧЕСТВЕ

Валерий БРЮСОВ

СИЛА РУССКОГО ГЛАГОЛА

ИЗДАТЕЛЬСТВО · СОВЕТСКАЯ РОССИЯ · МОСКВА · 1973

8
Б89

Библиотечка «Писатели о творчестве» выпускается по инициативе и при участии писателей, преподавателей кафедры творчества Литературного института имени А. М. Горького.

Составитель
и
автор комментария
Н. А. ГОРОХОВ

7—2—2
93—73

Энциклопедически образованный, знавший два десятка языков, внимательнейшим образом изучавший историю и культуру Рима, знавший и любивший историю и культуру родного отечества, Брюсов, естественно как поэт, в своих специальных работах, таких как «Наука о стихе», «Опыты» и др., много внимания уделял вопросам и проблемам стиховедения. Громадная лингвистическая подготовка позволяла Брюсову свободно ориентироваться во всей мировой литературе. Пытливая мысль поэта не ограничивалась материалом отечественной литературы; он искал подтверждений своим эстетическим воззрениям в литературе других стран. Но главной, «высокой страстью» была его любовь к русскому языку, истокам отечественной словесности. Брюсов постоянно ратовал за отточенность и ясность формы, за цельность поэтического образа, за чистоту русского языка.

Статьи, включенные в настоящий сборник, написаны в разные годы его жизни. Они остропроблемны, насыщены беспокойством и заботой о культуре стиха, об идейной направленности, о поэтической и гражданской позиции художника.

СОЛДАТ КУЛЬТУРЫ

Любили говорить, что Брюсов—рационалист, лишенный стихийности и интуитивного всезнания; «преодоленная посредственность», «трудолюбивый медведь» — так писали порой о Брюсове и при его жизни, и после смерти.

Крестьянин по происхождению, основоположник русского символизма, человек, освоивший мировую гуманитарно-филологическую культуру настолько, насколько ее вообще может освоить человек, стихотворец, написавший прогремевшее «О, закрой свои бледные ноги», и поэт, несмотря на свой пресловутый рационализм восторженно приветствовавший стихию революции,— Брюсов, по сути, фигура более романтическая и загадочная, чем многие, претендовавшие на эти почетные эпитеты в начале XX века.

Другое дело, что он не выставлял напоказ своего романтизма, что он был, при всех своих декадентских увлечениях, русским интеллигентом из народа, то есть человеком скромным, трудолюбивым и органично, естественно тянущим-

ся к большой мировой культуре, во всех позитивных ее проявлениях; что он никогда не выпячивал своего «я», не рядился в розовые сюртуки, не толкался локтями, сохраняя свое демократически-аристократическое достоинство.

Мы часто недооцениваем таких, как Брюсов. Нам — иногда — подавай бальмонтов, северяниных: каких-никаких, но «стихийных» и ярких.

Между тем роль брюсовых, роль самого Брюсова в культурном строительстве в пореволюционные годы была огромна. Они не кричали, не выставлялись, а делали дело. Они несли высокую культуру в массы в самом прямом, недвусмысленном, неметафорическом смысле слова. Колоссальная педагогическая, «культуртрегерская», воспитательная, наставническая деятельность Брюсова ныне не должна быть забыта. Он писал всё — от мудреных трудов по теории «научной поэзии» до учебных пособий по стиховедению, от просветительских стихов до рецензий на текущих мелких поэтов, от переводов армянских лириков до рекомендательных писем. То, что мы ныне освоили, осваиваем сложнейшую и громадную русскую и мировую культуру XX века — в том числе и «стихийных гениев»,—есть во многом заслуга русского мужика, интеллигента Валерия Брю-

сова с его неизбывной добросовестностью, надежностью, с его уважением, доброжелательностью к чужой индивидуальности, будь то Блок или даже Северянин, с его колоссальными знаниями, с его органической широтой интересов, обращенностью ко всему положительному, что есть в мировой культуре; с его артистической требовательностью, беспримерным вниманием к поэтике, технике, культуре стиха (за что во многом и заслужил свои прозвища); с его любовью к любой литературной работе, лишь бы — на благо искусству, на благо культуре, свету. На таких, как Брюсов, держится многоэтажное, хитрое, сложное и тяжелое здание национальной культуры; они — его атланты, титаны.

Стих Брюсова принадлежит к строгой, стройной, «архитектонической» школе русской поэзии; несмотря на свой первоначальный символизм, Брюсов во всем любил ясность и четкость форм. (За что его опять-таки много осмеивали.) Такой же он и в теории, в критике. Брюсов в своих статьях жив, умен, интересен, он вечно — у самой сердцевины образа, у самого пульса поэзии; но иногда он слишком логически последователен, слишком технологичен. Не он один такой — многие самые «туманные и заумные» поэты его времени, в том числе Андрей Белый, пишут в теории так же,

как он: это — дух теоретической школы, дух позднего позитивизма — раннего формализма... Однако же «сухость», излишняя технологичность именно Брюсова порой особенно обращают на себя взоры: он — старейшина, он — бывший глава направления и,— что, видимо, главное,— его собственный стих, из всех бывше-символистских стихов, в наибольшей мере (хотя далеко не до конца) близок его теориям; сами его тезисы о «научной поэзии», о сближении разных типов мышления и т. д. иногда отдают скукой и педантизмом, а это в литературе обычно не прощается явственней, чем самые залихватские и крутые загибы...

Однако же само повышенное внимание Брюсова к технике, культуре, артистизму стиха, к уровню его виртуозности, звукового начала, напева очень актуально; оно противостоит всякому «беспроигрышному» дилетантизму, всякой полукультуре, невежеству, понижению художественного тонуса; в деле приобщения народа к высокой культуре Брюсов — сам по происхождению человек из народа — хороший маяк, эталон, ориентир.

Что же до тех элементов схематики, педантизма, «технологизма», которые видны порою

в его статьях, в его теоретических построениях,— что ж.

Надо учитывать это и обходить это: прощать это большому человеку, поэту, большому мастеру — борцу за высокую, за истинную культуру нового общества.

Вл. Гусев

ПРОЛЕТАРСКАЯ ПОЭЗИЯ[1]

Понятия «пролетарская культура», «пролетарская поэзия» уже вызвали — что естественно — обширную, сравнительно, литературу. Сделано немало попыток так или иначе разобраться в вопросе. Тем не менее он все еще остается достаточно темным. Пишущему эти строки лично пришлось слышать от видных представителей нашей пролетарской поэзии, что им самим это последнее понятие «далеко не ясно».

Теоретически дело обстоит так. Наша Октябрьская революция, установив диктатуру пролетариата, дала в обществе господствующее положение новому классу, принесшему свою, новую, идеологию. Согласно этой идеологии началось пересоздание всего строя нашей жизни. Как результат этой перестройки должна возникнуть новая культура, в част-

---

[1] П. Бессалько и Ф. Калинин. Проблемы пролетарской культуры. Пг., изд-во «Антей», 1919, стр. 128; В. Фриче. Пролетарская поэзия. М., изд-во «Денница», 1919, стр. 112; «Пролетарская культура», ежемесячный журнал. М., 1919, №№ 1—12, М., 1920, №№ 13—14.

ности — новая литература, новая поэзия. Отсюда — попытки выяснить, чем эта новая культура будет и должна отличаться от предшествовавшей, а также — попытки теперь же указать на первых строителей, «зачинателей» новой культуры,—в том числе и в области поэзии,— и отметить то новое, что они дают.

Однако эта теория возбуждает длинный ряд новых вопросов.

Что разуметь под новой пролетарской культурой: видоизменение старой культуры капиталистической Европы или нечто совершенно особое? Явилась ли эта новая культура, хотя бы в своих основах, как прямой результат великого пережитого нами переворота вместе с установлением диктатуры пролетариата в Советской России, или же эта культура есть только чаяние, которому предстоит осуществиться в более или менее отдаленном будущем? Кто являются носителями и строителями этой культуры? — исключительно лица, вышедшие из рядов того класса, который был пролетарским при старом режиме, или все деятели, по крайней мере искренние деятели, нашего нового общества, стремящегося стать внеклассовым? В частности, кто суть пролетарские поэты? — поэты, вышедшие из рядов пролетариата, хотя бы ныне отдавшие себя исключительно культурной работе? только поэты, по-

ныне продолжающие ту работу, которая прежде была типичной для пролетария, например на фабрике? поэты, посвящающие свои вдохновения жизни и идеологии пролетариата, хотя бы сами они и вышли из другого класса? поэты, сознательно ищущие основ новой культуры, или поэты, чуждые этим заданиям? и т. д. и т. д.

Прежде всего самый термин «культуры» требует более точного определения. В науке он употребляется в разных смыслах. Говорят о народах «культурных» и «некультурных», а в то же время о «культуре первобытных народов». Отличают культуры «античную», «средневековую», «новоевропейскую», «китайскую» и т. д. Рассматривают отдельно «английскую культуру XVII в.», «французскую культуру XVIII в.» и т. п. Наконец, существуют такие подразделения, как «культура духовная», «культура материальная» и пр.

Отбросим последнее деление, т. е. будем говорить о культуре вообще, обнимающей все стороны жизни; откажемся от первого, т. е. будем иметь в виду только народы «культурные», считая, что первобытные стоят на столь низкой степени развития, когда существуют только зачатки культуры, а не самая культура. Все же останется противоречие в употреблении термина. Иногда им означается коренной

перелом в жизни человечества, например переход от античной культуры к средневековой; иногда же — небольшие сравнительно видоизменения, какими отличается, например, культурная жизнь во Франции XVII и XVIII вв. Чем должна и чем хочет быть пролетарская культура,— таким видоизменением или коренной перестройкой?

Ответ на последний вопрос, нам кажется, может быть только один. Пролетарская культура, по своим предпосылкам, по своим заданиям должна быть коренной перестройкой всего культурного уклада человечества последних веков. Новое мировоззрение отвергает именно то, что лежало в самой основе всей новоевропейской культуры XV—XIX вв.— капитализм, и ставит себе идеал, противоречащий всей этой культуре: коммунизм. Пролетарская культура должна отличаться от капиталистической по существу. Следовательно, в области культуры должно ожидать переворота, аналогичного тем, каким отмечены грани античного мира и средних веков, Европы феодальной и новой.

Обратимся к истории, чтобы посмотреть, как в прошлом происходили аналогичные перевороты. Переход от античной культуры к средневековой был усложнен тем, что так называемое великое переселение народов в зна-

чительной мере уничтожило римскую культуру; поэтому рост новой культуры потребовал особо долгого времени: от падения Римской империи до оформления феодальной культуры протекло не менее двух столетий (V—VII вв.). Напротив, переход к новоевропейской культуре был замедлен тем, что никакого резкого переворота, никакой общей революции на этой грани не произошло; новое постепенно разрушало старое и заняло этим разрушением тоже несколько веков (XIII—XV вв.). Быстрее совершился процесс при возникновении эллинистической культуры на развалинах разных восточных монархий после походов Александра Македонского; но зато эллины несли при этом на Восток свою, уже высоко развитую культуру, и тем не менее новая культура сложилась не менее, как в столетие.

Из всего этого не следует ли с убедительностью, что возникновение новой культуры — процесс медленный, требующий если не столетий, то ряда десятилетий. Да и может ли быть иначе, рассуждая априорно? Не должно ли вырасти по меньшей мере целое новое поколение в новых условиях, чтобы могли коренным образом видоизмениться все те стороны жизни (в том числе литература), совокупность которых, в их особенностях, и образует «культуру» данного народа, данной эпохи? Положим, сов-

ременность имеет средства воздействия, которые были недоступны прошлому: это — наши радиотелеграфы, телефоны, синематографы, скоропечатные машины, автомобили, аэропланы и т. д. Но как бы ни было сильно влияние этих факторов, оно не может мгновенно — скажем, в несколько лет — искоренить культурные навыки, усвоенные годами жизни и даже, больше того, наследственно, атавистически воспринятые всеми, в том числе и самими носителями пролетарской идеологии.

Итак, наш вывод тот, что строительство новой культуры — дело медленное. Но кто же может и должен строить эту новую куьтуру? Первоначальный ответ ясен сам собою: пролетарии, люди этого «нового» класса, принесшего новую идеологию. Но они одни ли? Нам кажется, на этот дополнительный вопрос должно ответить: нет! не одни. Как возникла блестящая эллинистическая культура? То был синтез здоровых идей, принесенных завоевателями эллинами, с здоровыми же зернами, почерпнутыми из разгромленной или одряхлевшей культуры эгейцев. Таким же синтезом того, что вложили от себя молодые германские и славянские племена, с здоровыми зернами античности, была феодальная культура средневековья и т. д. На протяжении всей всемирной истории новая культура всегда являлась синтезом нового со

старым, с основными началами той культуры, на смену которой она приходила.

Это, конечно, и вполне естественно. Во всякой культуре есть такие завоевания, которые остаются ценными для любого уклада жизни. Таковы, например, истины и достижения опытных наук, великие художественные создания, разные материальные сооружения и т. д. Новая культура может направить все это к иным, своим целям; но ей нет причин всего этого не использовать; этим она лишь замедлила бы, и очень надолго, свое развитие. Возьмем простой пример. Какая бы форма правления ни утвердилась в такой-то стране, новое правительство всегда использует, например, существующие пути сообщения. Оно, может быть, позднее создаст свои, более совершенные, рядом с железными дорогами проведет пути автомобильные и установит аэропланные, но вряд ли оно поспешит уничтожить существующие паровозы и вагоны.

Однако для подобного синтеза необходимы взаимодействие, согласная работа представителей нового, пролетариата, и старого, прежней культуры. Насколько пролетарий, уже в силу своей принадлежности к своему классу, является носителем пролетарской идеологии, настолько идеологию прежней культуры в полноте представляет собою только человек, все-

цело ее изживший. Между тем в первой стадии строительства важно именно то, чтобы культура уходящая была взята во всем своем объеме, ни в чем не урезанная, и чтобы из этого целого делался нужный выбор. История показывает нам, как ошибочно ценили античную культуру, например, внешне усвоившие ее германцы и насколько полнее и живее происходил синтез, например, в Италии, где подлинные традиции античности никогда не умирали. Comparaison n'est pas raison, сравнение — не доказательство, но оно поясняет мысль.

Поэтому не так важно, кто выступает первыми строителями новой культуры — пролетарии, еще продолжающие жить в тех условиях, которые были характерны для пролетария при старом укладе жизни (например, фабричные рабочие), или пролетарии, уже от этих условий освободившиеся и уже всецело посвятившие себя культурной работе (например, иные из наших пролетарских поэтов), или, наконец, люди, вышедшие из иного класса, но отдающие свои знания и способности на дело нового строительства. Только совокупными усилиями всех таких деятелей, непременно и пролетариев и не-пролетариев, могут быть заложены первые основы новой, искомой культуры. Самое же ее здание может вырасти только много лет спустя. Пока в силу необходимости приходится

довольствоваться одними намеками на него и еще безнадежно говорить о строимых стенах, тем более о возводимом куполе.

Притом работа деятелей, пришедших из другого класса, может быть двоякая. Иные из этих работников по существу своему не в состоянии будут усвоить себе новое мировоззрение, останутся органически чужды задачам строительства новой культуры. Поскольку такие не будут ему прямо враждебны, они все же могут и должны быть использованы новым обществом. Их знания, их навыки, самые их предрассудки окажутся ценными, если подвергнуть их внимательному анализу:знания должно использовать, навыки должно взять за образцы, предрассудки должно исследовать, так как они являются органическими элементами одной культуры и предостерегут от аналогичных предрассудков новой. Короче говоря, строители новой культуры должны привлекать к себе культурных деятелей прошлого, так как этим облегчат свою собственную работу едва ли не на столетие.

Но, надо надеяться, что иные из прежних культурных деятелей найдут в себе живую способность воспринять новые задания, оценят величие и красоту предстоящего начатого дела. Известны примеры, когда энтузиасты, находясь в совершенно других условиях жизни,

всецело проникались мировоззрением хотя бы античности, сами становились как бы древним эллином или римлянином. Не гораздо ли проще, что тот или другой работник культуры,— пусть «буржуа» по своим родителям,— живя в условиях нашей коммунистической республики, сумеет и сможет усвоить себе миросозерцание пролетариата? Такой человек, кажется нам, вполне призван участвовать в строительстве новой пролетарской культуры наравне с пролетарием, ныне работающим на фабрике или работавшим на ней десятки лет тому назад.

Таковы мои точки зрения. Из них следует, что говорить по существу о книгах, заглавия которых выписаны выше, мне не приходится. Пролетарская культура может и должна быть. С ней вместе явится и пролетарская поэзия. Ныне ни того, ни другого еще нет и не могло быть: есть только попытки, порывания, первые поиски. Иные из наших пролетарских поэтов талантливы и интересны. Но они еще не дали (и не могли дать) ничего такого, что по существу отличалось бы от всей прошлой поэзии,— отличалось бы не как оригинальность данного поэта, а именно как продукт иной культуры. То, что говорит покойный Ф. Калинин в своей прекрасной вступительной статье к изданию «Антей», очень ценно (хотя лично

я и не совсем согласен, например, с упразднением античного мира); то, что пишет В. Фриче в своем тонком и остром разборе отдельных пролетарских поэтов, часто кажется вполне верным; не мало интересного и в отдельных статьях журнала «Пролетарская культура». Но во всех этих работах говорится о таком «новом», которое не превосходит новизны «новой литературной школы». Мне это представляется недостаточным. Истинная пролетарская поэзия будет результатом новой пролетарской культуры и будет столь же отличаться от поэзии прошлой, как «Песнь о Роланде» от «Энеиды», как Шекспир от Данте.

1920

MISCELLANEA[1]

Замечания, мысли о искусстве, о литературе, о критиках, о самом себе

I

Искусства делятся на пластические и мусические; первые — для глаза, вторые — для слуха. Создания пластических искусств — зодчества, ваянья, живописи — существуют в пространстве; мусических — музыки, поэзии — во времени. Поэтому первые создаются раз навсегда. Зодчий строит дворец или храм, и они могут стоять века; скульптор ваяет статую или художник пишет картину, и оба отдают свое произведение зрителям, только закончив его. Произведения мусических искусств, по существу, должны восприниматься во время самого процесса творчества. Так оно и было первоначально: певец импровизировал песню или музыкант — свою мелодию на флейте; слушатели восхищались, но с последним звуком, про-

[1] Смесь (*лат.*).

звучавшим во времени, и песня и мелодия кончали свою жизнь навсегда. Следующий раз и музыканту и певцу предстояло творить заново. Великое изобретение письма (а позднее — книгопечатания) изменило это: песня и музыка вдруг приобрели пространственное существование. Они даже стали долговечнее, нежели пластические создания: дворец может сгореть, статуя — разбиться, картина — истлеть, но книга, вечно возобновляемая, переживает тысячелетия. Не должно, однако, забывать, что это — лишь результат успехов техники.

II

Если существуют искусства для глаза и для слуха, то невозможно ли искусство для обоняния, для вкуса, для осязания? Попытки, скорее комичные, в этих направлениях уже делались. Гегель в «Эстетике» заранее их осудил и был прав. В самом деле, искусства эти вместе с тем были бы временные, или пространственные. Но, например, воображаемое художественное создание для вкуса должно было бы быть, при своем восприятии, уничтожаемо именно в своей пространственной форме. Говоря проще, нам пришлось бы съедать или выпивать такое произведение искусства, т. е.

отрицать самую его форму! Это что-то вроде того, как если бы для слушания музыки было необходимо рвать струны. «Обонятельное» искусство (конечно, временное) — скорее мыслимо, но требует изобретения соответствующих инструментов, аналогичных музыкальным.

III

Театральное искусство не есть только отрасль поэзии, но самостоятельно. В поэзии материал — слова; на сцене материал — образы, воплощенные актерами. Искусство театра — истинное временно-пространственное, тогда как поэзия — только временное. Без творчества актера нет искусства театра, а есть только чтение разными лицами драмы. Актер, играя на сцене, перестает быть посредником-исполнителем, но становится художником-творцом. О долговечности театрального искусства должно сказать то же, что о пластике: надо еще изобрести «письмена сцены».

IV

И все же произведения мусических искусств могут восприниматься только в процессе творчества: это лежит в их существе, как искусств

временных. Пусть в наши дни музыкант не импровизирует, но между композитором и слушателем встал исполнитель: он, исполняя музыку, вновь творит однажды сотворенное. То же самое — относительно поэзии. В идеале необходим исполнитель-чтец, который тоже творил бы вновь стихи своим чтением. Но и тогда, когда мы читаем стихи молча, глазами, исполнитель существует: это мы сами—мы соединяем в одном лице исполнителя и слушателя. Между тем при созданиях пластических искусств исполнитель не нужен: художник отдал нам свое творение, а сам скрылся. Поэтому здания, статуи, картины могут быть и бывают анонимны (почти все античное искусство); поэзия и музыка всегда носят печать автора, хотя бы и не было его подписи.

V

Существуют гибридные формы искусства, пространственно временного. Такова— пластика (танцы). Движения танцующих мы воспринимаем глазами, но эти движения должны протекать во времени. Любопытно, что, как искусство, еще мало сравнительно развитое, танцы подчиняются первичному закону мусического творчества: они творятся лишь на один раз

или, по меньшей мере, лишь для одного ряда раз. Только в самое последнее время найдены письмена для записывания балета. Кто знает, не превратят ли успехи техники и балет в пространственные создания и не будут ли любители следующих десятилетий покупать в особых магазинах балеты такого-то года, как мы покупаем сборник стихов, вышедших полвека назад?

VI

«Слияние искусств» есть не мечта, не идеал, а противоречие в терминах. Сущность каждого искусства — отвлечение. Как физика рассматривает лишь физические свойства явления, отвлекаясь от других; химия — лишь химические; механика — лишь механические и т. д., так скульптура знает лишь форму, живопись — лишь краски и линии (графика), музыка — лишь звук и т. д. Стремиться к слиянию искусств — значит идти назад. Слив, наконец, все искусства в одно, мы получим реальный, живой предмет, т. е. то самое, от чего, ради своих целей, уходит искусство, отвлекая от него лишь форму, лишь краски, лишь звук. Восковые куклы в музеях, вертящиеся на пружинах,— вот печальный образец «слияния искусств».

VII

Повторяю, что говорил не раз: вещи не только являются (become), но и суть (are). С тех пор как эволюционный метод в науке — столь плодотворный по своим результатам — сменил прежнее догматическое отношение к фактам, все словно забыли эту простую истину. Боязнь опять впасть в догматизм побуждает рассматривать все явления лишь в их эволюции; ученые изучают исключительно происхождение, а не сущность. То же — и в малой области науки о стихе. Говорят о происхождении рифмы, выясняют, как, откуда, почему она возникла, но не пытаются ответить, что она такое. Между тем, узнав происхождение, не всегда знаешь суть. Слово «электричество» производят (и правильно) от греческого «электрон» — янтарь; притягивание натертым янтарем бумажек и другие подобные явления — вот путь, по которому проникали в науку сведения об электричестве; что общего в этой «эволюции» наших знаний с электрической силой, как таковой?

VIII

Но мы уклонились в сторону, как Креуза... в «Намуне» А. де Мюссе. Revenons à nos ri-

mes[1]. Рифма возникла в силу того, что новые языки утратили квантитативность гласных (их долготу и краткость). В древнелатинской поэзии величина стиха измерялась величиной стоп, причем каждая данная стопа всегда занимала определенный промежуток времени в силу того, что входящие в ее состав гласные требовали определенного времени на ее произнесение. Слух инстинктивно определял, где конец стиха, восприняв известное число стоп. В новых языках (староитальянском, староиспанском, старофранцузском, провансальском и др.) слоги стали произноситься в неопределенные промежутки времени, одни скорее (краткие), другие медленнее (долгие), но каждый был единицей, «стопой» в стихе, приравненной всем другим стопам. Явилась потребность отметить конец стиха. Для этого воспользовались одним из второстепенных украшений стиха античного: конечным созвучием или рифмой. Стихи стали замыкаться рифмами. Таково происхождение рифмы, ее «эволюция»; так она явилась в мир (become).

IX

Но рифма всегда существовала (например, мы находим много рифм у Овидия), она существует сейчас (так как во всеобщем употреб-

[1] Вернемся к нашим рифмам *(франц.)*.

лении), и она всегда будет существовать (хотя бы ею перестали пользоваться поэты), как некоторая **возможность** в стихе: короче — рифма *есть* (are). Оставим учебникам стихосложения определять ее внешность. Там будет указано, что настоящая рифма есть совпадение или близкое сходство окончаний слов, начиная с ударной гласной, а в некоторых случаях — с предыдущей согласной; что от **рифмы** отличаются **ассонанс** и **диссонанс**; что рифмы разделяются по окончанию — на мужские, женские, дактилические, ипердактилические, на открытые и закрытые, твердые и смягченные и т. д.; по характеру — на богатые и бедные, сочные и обыкновенные, коренные и флективные и т. д.; по смыслу — на составные и простые, тождественные, омонимные и т. д.; по размещению — парные, перекрестные, обхватные и т. д., также двойные, тройные, четверные и т. д. Здесь нас интересует не внешность, а сущность дела. Рифма нам дана как факт; остается вскрыть ее душу. Для этого откроем книги великих поэтов, писавших с рифмами,— Данте, Гёте, Гюго, Пушкина,— будем вдумываться в их созвучия. Из этих поэтов всех вернее определил отношение к рифме, кажется, Пушкин:

Ведь рифмы запросто со мной живут;
Две придут сами, третью приведут...

Впрочем, эти два стиха (как и многое в стихах Пушкина, кажущихся такими понятными, такими «несомненными») требуют объяснения. Смысл можно понимать двояко. Кто приведет? две «сами пришедшие» рифмы приведут и третью с собой? Или, после того как две «пришли сами», третью должен «привести» — кто? поэт? Второе толкование нам кажется более правильным, т. е. полагаем, что такой смысл придавал своим стихам Пушкин. «Я с рифмами не стесняюсь. Две придут. Третью я приведу насильно». Иначе говоря: не всегда рифмы «приходят» к поэту, иногда надобно их «приводить»...

X

Но пришедшие ли, приведенные ли рифмы великих поэтов — все имеют одну характерную особенность: они нужны по складу речи, а не только как отметка в конце стиха. То, что послужило поводом к возникновению рифмы, ради чего она появилась (become), стала самой последней из ее обязанностей,— даже такой, которой как бы стыдятся, стараются скрыть. Сутью рифмы, тем, что она есть (are), оказалось нечто иное, и только попутно, кстати, стала она исполнять и обязанности «отметки

в конце стиха». На передний план выступили три главных назначения рифмы: смысловое, звуковое и символическое; «значение отметки» осталось лишь четвертым. Иногда рифма выполняет все четыре свои назначения, но это редко; чаще — четвертое, и лишь одно из первых трех или два из них. Иногда эти первые значения преобладают настолько, что как бы стирают, уничтожают четвертое, казалось бы—неизбежное. Так бывает в рифмах «переносных», например у Эдгара По:

Over the Moun-
tains of the Moon...

На склоне чер-
ных Лунных гор...

Или у Ф. Сологуба:

Алтарю, покрывалу, лингаму
Я открою, что сладко люблю
Вместе Шиву, и Вишну, и Браму я...

«Become» исчезло, поглощенное «are».

XI

Смысловое назначение рифмы — выдвигать слова и образы, ставить на них ударение. Слова, поставленные под рифмой, получают особую силу. Пушкин, например, подчеркивает:

Сижу ль меж юношей безумных...

Звуковое — дать особую красоту звукам стиха. Примеры — на каждой странице Пушкина, хотя бы:

Сквозь волнистые туманы...

Символическое — напомнить ряд других стихов:

Читатель ждет уж рифмы розы...

Тайна «легкой» рифмы в том, что рифмующееся слово неизбежно должно стоять на конце стиха, независимо от того, какое окончание нужно для созвучия:

Альфонс садится на коня,
Ему хозяин держит стремя.
«Синьор, послушайтесь меня,
Пускаться в путь теперь не время...»

Здесь «легкость» достигнута «естественностью» в размещении слов; но может быть иначе:

И дуб низвергнул величавый...

Этой «неизбежностью» Пушкин делает «легкими» даже самые «изысканные» рифмы:

Прямым Онегин Чайльд-Гарольдом
Садился утром в ванну сó льдом...

XII

Однако уже тот же Пушкин жаловался, что русских рифм — мало. Великий поэт был не вполне прав. Во французском, например, языке большинство слов имеет более богатый выбор созвучий,— большинство, но не все: даже банальное «rêve» неизбежно влечет за собою «greve», или «sans trêves», или «jève», «se lève», как по-русски: «любовь» — «вновь», «кровь», «прекословь». Правда, два-три русских слова, излюбленных поэтами, как «сердце», «солнце», «смерть», имеют крайне убогий круг созвучий, но таких слов немного. Эта бедность сторицей искупается безмерным богатством наших рифм по окончанию; французы лишь искусственно отличают женскую рифму от мужской (в народных стихах они путаются), у нас прибавляется рифма дактилическая (трехсложная) и не малое число ипердактилических (4-сложных, 5-сложных и т. д., вплоть до 8-сложных!). Наше неотчетливое произношение неударных гласных дает нам бесконечный выбор приблизительных рифм, звучащих, пожалуй, еще приятнее, нежели вполне точные, например: «светом — поэтам», «алый — провалы», «разом — разум». Наши уцелевшие флексии (коих во французском языке — лишь жалкие следы) дают нам великое разнообра-

зие отношений между рифмами: мы можем рифмовать один падеж с другим, существительное с прилагательным, с глаголом, с наречием, с предлогом, разные формы глагола между собою и т. д. и т. д. Это ли бедность?

XIII

И, наконец, разве есть по-русски слова, которые не имеют рифмы? Таких нет. Каждое слово может быть срифмовано. Больше того: каждая форма слова может быть срифмована. Правда, в последнем случае рифма может получиться натянутая. К слову «лошадь» шутники давно предложили рифму: «огорошить»; аналогичны ей: «опорошить» (по Игорь-Северянински, от «пороша»), «окалошить» (от «калоша»); к слову «месяц» давно найден «навесец» и т. д. Составные рифмы открывают тысячи новых возможностей: «гибель—не на дыбе ль?», «выродок— мира док», «образ — могло б раз»... Но это—шутки. Дело же в том, что поэт, если ему нужно срифмовать определенное слово, всегда может так его изменить, что к нему найдется созвучие среди слов в соответственном стихе. Если не рифмуется «ве́ер», то есть много рифм к «веера́»; если мало созвучий к «ветер», то больше к «ве́тра» («метра», «геометра», «фетра», «Pietra»); пре-

словутое «любовь», в разных формах, т. е.— прибавляя «любови» и «любовью», имеет свыше 150 созвучий; «смерть» вместе со «смерти» и «смертью» (не считая «смертей», «смертям», «смертями», «о смертях») — около 80. Многие ли французские рифмы богаче? разве «amour» или «enchantement», но «our» и «ent» ведь это наши — «он» и «енье»!

XIV

Владеющий стихом никогда не подчиняется рифме. Когда говорят о Пушкине: «у него это *для рифмы*», мне только смешно. «Для рифмы» у Пушкина нет *ничего*, ни одного оборота. Если ссылаются на примеры, то по незнанию. «Музы́ка» с ударением на втором слоге было принятым в дни Пушкина произношением (с французского: la musigue, долго спорившего с латинским: musica); то же «призра́к». Вместо: «Богатыря призра́к огромный»—разве трудно было сказать: «И призрак витязя огромный» или что-нибудь в этом роде? То же цитированное выше: «Читатель ждет уж рифмы розы...» Сколько раз сам Пушкин рифмовал слово «морозы» и, конечно, сумел бы продолжать:

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей.
Зимы суровые угрозы...

Поэтому, когда Пушкин говорит:

Для звуков сладких и *молитв*,—

мы должны помнить, что сказано: «молитв», а не другое слово. Для Пушкина его стихи были *молитвами*, и он не мог, не хотел поставить здесь иное слово.

XV

Критики любят характеризовать личность лирика по его стихам. Если поэт говорит «я», критики относят сказанное к самому поэту. Непримиримые противоречия, в какие, с этой точки зрения, впадают поэты, мало смущают критиков. Они стараются объяснить их «случайностями настроений». Но в каждом лирическом стихотворении у истинного поэта новое «я». Лирик в своих созданиях говорит разными голосами, как бы от имени разных лиц. Лирика почти то же, что драма, и как несправедливо Шекспиру приписывать чувства Макбета, так ошибочно заключать о симпатиях и воззрениях Бальмонта на основании такого-то его стихотворения. Индивидуальность поэта можно уловить в приемах его творчества, в его любимых образах, в его метафорах, в его размерах и рифмах, но ее нельзя выводить

прямо из тех чувств и тех мыслей, которые он выражает в своих стихах. Только поэт-педант сумеет избежать противоречий, только тот, кто не «творит», но делает свои стихи, будет в них постоянно верен одним и тем же взглядам.

XVI

В поэзии слово — цель; в прозе (художественной) слово — средство. Материал поэзии — слова, создающие образы и выражающие мысли; материал прозы (художественной) — образы и мысли, выраженные словами. Если автор относится к словам, как к цели, его создание — поэзия, хотя бы оно и было написано «прозой», т. е. не стихами (таковы иные «сказки» Эдгара По, многие «поэмы в прозе» Бодлэра и т. п.). Если автор пользуется словами, как средством, его создания — проза, хотя бы они и были написаны стихами, размеренными строчками с рифмами или без оных (пример: весьма многие стихотворения, часто даже вовсе не «плохие»).

XVII

Выражения «поэзия» и «проза» от долгого употребления утратили определенность своих очертаний, т. е. не покрывают вполне опре-

деленных понятий. В смысле широком «поэзия» — все создания искусства, воплощенные в слове. Тогда и роман, например «Война и мир», также — «поэзия». В более узком (и более подлинном) смысле, «поэзия» — особый род словесного искусства, противопоставляемый «художественной прозе». Романы — не «поэзия» (в этом смысле), но «художественная проза». Однако и в «Евгении Онегине», написанном прекрасными стихами, есть не мало мест, которые, по справедливости, должно было бы отнести к тому же роду «художественной прозы», и Пушкин очень тонко назвал свое создание не «поэмой», но «романом». Заметим еще, что деление на «поэзию» и «художественную прозу» не имеет ничего общего с делением на «лирику» и «не лирику». Лирика истинная всегда «поэзия», но «поэзия» — не только лирика.

XVIII

Не помню, кто сравнил «стихотворения в прозе» с гермафродитом. Во всяком случае, это — одна из несноснейших форм литературы. Большею частью, это — проза, которой придана некоторая ритмичность, т. е. которая скрашена чисто внешним приемом. Говоря так, я имею в виду не принципы, а существующие

образцы. Подлинные «стихотворения в прозе» (такие, какими они должны были бы быть) есть у Бодлэра, Эдгара По, Маллармэ. «Стихотворения в прозе» И. Тургенева — безусловно проза, но художественная и прекрасная.

XIX

Мечта — всегда действительность, реальный факт для того, кто мечтает. Фикция, вымысел художника, становится действительностью, входя в сознание читателей, зрителей, слушателей. «Дон Кихот» оказал реальное влияние на жизнь, одних увлекая благородством своего образа, других остерегая от карикатурности своих подвигов. Пройдя через сознание миллионов, Дон Кихот реален не менее, чем Наполеон. Поэтому правы усердные гиды, показывая туристам на острове Ифе темницу, где был заключен граф Монте Кристо...

XX

Должно различать «пошлое» и «банальное» (избитое). Что пошло — таково для всех времен и народов. Пошлый анекдот покажется таким и китайцу и индусу, как англичанину или французу, оставался бы пошлым, рассказанный в древней Аттике. Банально то, что в на-

стоящее время общепринято, общеизвестно. Банальное теперь могло быть оригинальным столетие назад, может быть оригинальным в другой стране, может вновь стать оригинальным через несколько лет. На низшей ступени развития человек не знает ничего, кроме банального: признает только общепризнанное, говорит только общеизвестное. На высшей ступени человек избегает банального, ищет оригинального, наслаждается лишь тем, что не банально. Но есть еще высшая ступень: на ней стоят люди, которые говорят не только для своего времени, но и для будущего; они умеют выбирать из банальных истин такие, что для иных времен станут опять нужными, важными, оригинальными.

XXI

Сила русского глагола в том, что школьные грамматики называют видами. Возьмем четыре глагола одного корня: стать, ставить, стоять, становить. От них при помощи приставок «пред», «при», «за», «от» и др., флексии «возвратности» и суффиксов «многократности» можно образовать около 300 глаголов, которые в сущности будут, по грамматике, разными «видами» одного и того же. Таковы: статься, ставиться, становиться, встать, вставить, вста-

вать, вставлять, достать, доставить, достоять, доставать, доставлять, достаивать, доставливать, достаться, доставиться, достояться, доставаться, доставляться, достаиваться, оставить, остановить, оставлять, остановлять, останавливать, пристать, предстать, перестать, настать, расставить, состоять, устать, привстать, восстать, поставить и т. д. и т. д. Ни на один современный язык нельзя перевести всех оттенков значения, какие получаются таким образом, несмотря на все «subjonctifs» или «conditionnels» и на все «plusqueparfaits» или «passeés définis». Как, например, передать по-французски разницу между: «я переставлял стулья», «я перестановлял их», «я перестанавливал их», «переставил», «перестановил»? Или удастся ли найти в другом языке слова одного корня, чтобы передать фразу: «Когда настойка настоялась, я настоял, что настало время наставить рабочих, как должно наставлять воронку на бутылку».

XXII

В старости люди нередко признаются с горечью: «Ах, как много лет было потрачено даром! следовало бы сделать то и то! а я гонялся за химерами!» Человечество пока тратит свою жизнь, как беспечный юноша: лучшее до-

казательство юности земли! Как много очередных задач перед человечеством, всем понятных, простейших, не говоря о более сложных! Должно оросить на земле пустыни, осушить болота, утеплить холодные страны, прорыть каналы: площадь полезной почвы удесятерилась бы! Наукам недостает пособий, для создания которых потребны только — количество работников и прилежание. Рукописи античных авторов до сих пор не все изданы факсимиле: пожары уничтожают кодекс за кодексом, и уже навсегда. Историкам литературы необходимы специальные словари к великим писателям. Астрономы тщетно ждут ряда необходимых вычислений. Стыдно сказать, но в филологии поныне приходится пользоваться сводами XVII в. по отношению к латинской литературе. Это — несколько примеров из знакомых мне областей, но то же — и в других отраслях знания. А что сделано человечеством, чтобы занять достойное положение в семье обитателей нашей солнечной системы?

XXIII

Достигли ли человеческие языки высокого развития, или нет? Мы могли бы ответить, если бы для сравнения знали хотя бы один язык не-земного происхождения: способ обме-

ниваться мыслями на Марсе или Венере. Пока приходится довольствоваться догадками. В современных языках слова нередко меняют значение при самом незначительном изменении в произношении. По-русски достаточно изменить твердость или мягкость окончания: «бьть» и «быт», «конь» и «кон», «рань» и «ран», или одну конечную согласную: «рок», «рог», «рох» (фантастическая птица), «мог», «мох», «мок» (от «мокнуть»), и даже мы умеем разно произносить: «год» и «гот», «лёд» и «лёт», тем более—«Лот». Еще больше таких примеров во французском языке, богатом омонимами, в английском — с его неопределенным произношением неударных слогов, в итальянском — с его отличием, почти неуловимым для иностранца «о» открытого (aperto) и закрытого (chiuso), в китайском языке значение слова меняется от высоты звука при произношении гласной. Но ведь эти отличия кажутся «незначительными» для нас! не покажутся ли они грубыми для более утонченного слуха жителя иной планеты?

XXIV

Возможны ли вообще междупланетные сношения? Во всяком случае, в них, в идее, нет ничего, портиворечащего данным науки. Мо-

жет быть, «путешествия» с земли на другую планету мало вероятны в силу того, что потребовали бы слишком много времени (что создает слишком много технических затруднений: необходимость везти огромный запас кислорода, пищи, воды). Зато беспроволочный телеграф открывает широкие перспективы для «переговоров». Если бы человечество, вместо войн, посвятило свои силы такому делу, может быть, приемниками исключительной силы нам уже удалось бы уловить «сигналы» иных миров. Что до сих пор в этом направлении нами сделано так мало,— ставит нас на низкую ступень развития среди обитателей вселенной. Впрочем, и жители других планет до сих пор не сумели определенным образом заявить о себе — земле: это, до некоторой степени, оправдывает нас.

XXV

Говорить «просто» и говорить «понятно» — не синонимы. Для не-специалиста может быть «непонятно» и то, что сказано очень просто. Для читателя, знакомого с поэзией, стихи Тютчева и Фета — просты; для того, кто впервые берется за стихи,— непонятны. Чтобы написанное было просто, это должен сделать писатель; чтобы написанное было понятно, этого должен

достичь читатель. Малларме писал очень не просто, но для знающих его манеру — его сонеты вполне понятны. Стоит ли учиться, чтобы понять данного писателя,— дело выбора. Иные изучали санскрит, чтобы в подлиннике читать Калидасу.

XXVI

Понимаем ли мы Пушкина? Большинство ответит, что Пушкин всем понятен в отличие от декадентов и футуристов, и это будет неверно. Для «среднего» читателя в сочинениях Пушкина три элемента «непонятности». Во-первых, чтобы вполне понимать Пушкина, необходимо хорошо знать его эпоху, исторические факты, подробности биографии поэта и т. п. Для несведущего читателя, например, пропадает подлинный смысл стихотворения «Снова тучи надо мною...», намек эпиграфа ко 2-й главе «Евгения Онегина»: «O rus.! Hor[atius] — О Русь!» (каламбур, распространенный в начале XIX в., во Франции, между роялистами), выражение: «Надев широкий боливар», упоминание: «Приди в чертог ко мне златой» и мн., мн. др. Во-вторых, необходимо знать язык Пушкина, его словоупотребление. Не зная, например, что для Пушкина «пустынный» значило «одинокий», нельзя понять сти-

хов: «Звезда пустынная сияла», «Свободы сеятель пустынный» и др.; подобно этому, необходимо знать, что «ничтожество» значило «небытие», «презрительный» — «достойный презрения», «добыча» — «жертва» и т. д. и т. д. В-третьих, необходимо знать все миросозерцание Пушкина, чтобы не ошибиться в толковании таких стихотворений, например (обычно толкуемых неверно), как: «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «Клеветникам России» и др. Сказанное — только намеки, но несомненно «средний» читатель, если не изучал Пушкина особо, в 4 случаях из 5, не понимает подлинного смысла в стихах великого поэта... А, в-четвертых, у Пушкина очень много выражений, допускающих два или три понимания. Так, например, стихи: «по кровле обветшалой вдруг соломой зашумит» можно толковать: «зашумит соломой» (abl. instr), т. е. ворочая солому на крыше, или «зашумит, как солома» (abl. modi), т. е. подобно тому, как шуршит солома; стихи: «пусть у гробового входа» и т. д. можно толковать: «пусть» — как пожелание (обычное понимание), и «пусть» — как уступление, в смысле «пусть даже». Опять это лишь—примеры из сотен. Пушкин кажется понятным, как в кристально-прозрачной воде кажется близким дно на безмерной глубине.

XXVII

«Непонятность» поэтического произведения может (для данного читателя) происходить от разных причин.

1) Поэт может говорить о «малоизвестном». Понятие «мало» — растяжимое. Что для одного «малоизвестно», другой знает чуть не с пеленок. Человеку совершенно необразованному будут непонятны стихи Пушкина, в которых есть намеки на факты исторические. Человеку мало культурному будут непонятны стихи Тютчева, потому что нужен известный навык, известная школа, чтобы понимать утонченную лирику. Нашим критикам непонятны намеки Вяч. Иванова на некоторые античные мифы.

Кто установит границы, что именно поэт должен считать за известное читателям? Правильнее считать, что одни создания поэзии доступны широким кругам читателей, другие — более узким, но о художественной ценности этих созданий судить по этому признаку нельзя никак.

2) Поэт может говорить о фактах, известных лишь небольшому кругу лиц или даже ему одному: это встречаем мы в созданиях узкоинтимных. Таковы, например, иные стихи Мюссе, Фета, Верлэна. Такие стихи непонятны без биографического комментария. Но в сущности

почти каждое лирическое стихотворение такого комментария требует. Мы гораздо больше понимаем, например, любовную лирику Пушкина, когда знаем обстоятельства, вызвавшие то или другое стихотворение. Эта непонятность опять не имеет никакого отношения к художественной ценности поэтического произведения. Дело поэта — лишь обсудить, какие стихи стоит печатать, не давая к ним нужного комментария. Да и то, почему он должен заботиться об том, чтобы его все поняли теперь же? Он отдает свои стихи читателям, и уже дело критиков (истинных) и биографов (будущего) сделать их «понятными» читателям.

XXVIII

Учебники словесности определяют басню, как «животный эпос»,— несуразно и неверно. Лучшие басни Эзопа, Федра, Лафонтена, Крылова опровергают такое определение. Басня «Дуб и трость» говорит не о животных, «Пушки и паруса» тоже, в «Демьяновой ухе» и десятке других действуют люди. Басня — символический рассказ, в котором действующие лица — олицетворения одной какой-нибудь черты характера, одного какого-нибудь чувства, все равно в образе человека, животного, растения или неодушевленного предмета. Сущ-

ность басни — в этой упрощенности; скупость, хитрость, трусость, гостеприимство — все это представлено в басне не как часть живой души, но как нечто существующее само по себе. «Нравоучение» басни вскрывает один из смыслов символа. Нравоучение крыловской басни «Вельможа» доказывает, как много смыслов в символах одной басни.

XXIX

Задача редактора периодического издания — найти хороший материал для очередного выпуска, а не читать все рукописи, присланные в редакцию. В больших редакциях за границей чтение присылаемого — обязанность особого лица, а не редакторов. Многие начинающие авторы заблуждаются, считая (знаю это по опыту), что редакции существуют для того, чтобы читать и критиковать все, что кому-нибудь пришло в голову написать и доставить по адресу.

XXX

Писатели читают для того, чтобы узнать, чего писать не надо, что уже было написано до них.

XXXI

Значение писателя определяется количеством его произведений, оставшихся в рукописи. Посредственности умеют все закончить, успевают все напечатать. Гений жаждет сделать слишком многое и многое написанное признает не достойным себя. «Посмертных» страниц у Пушкина больше, чем изданных при его жизни. А оставят ли что-нибудь ненапечатанным, в своих бумагах, гг. X, У, Z — знаменитости нашего литературного дня?

XXXII

У меня есть стихотворение о радуге, в котором я между прочим признаюсь, что знаю, как объясняет этот феномен современная наука:

Знаю: ты — мечта моя!

Нашелся критик, который яростно разбранил меня за это скромное познание, объявив, что, обладая им, нельзя быть поэтом. Такое откровенное требование, чтобы поэт был непременно невеждою, столь примечательно, что имя критика стоит сохранить: это — Ю. И. Айхенвальд.

XXXIII

Сказать, что писатель «оригинален», значит — сказать еще очень мало. Прежде всего никто не в силах (по крайней мере до сих пор не был в силах) освободиться от влияний прошлого, своих предшественников. Нельзя отрицать, что Пушкин был писатель в высокой степени оригинальный. Между тем у Пушкина есть целые стихи, почти буквально взятые у Державина, а сколько образов, сравнений, выражений, повторяющих уже сказанное другими поэтами, русскими и французскими! Кроме того, оригинальность бывает разная. Писатель оригинален, если в родную литературу вносит созданное писателями другого народа: так «оригинальны» были у нас первые «байронические» поэмы Пушкина. Для русской литературы «Борис Годунов» высоко оригинальное создание; но в мировой литературе вся форма трагедии Пушкина, все его приемы творчества в ней — подражание Шекспиру (который тоже подражал своим предшественникам). Оригинальными представляются нам писатели, когда они вносят с собою новую психологию, хотя бы они пользовались формой старой: таковы были у нас народники 60—70-х годов. Но оригинальным же называем мы писателя, в новой форме развивающего старые

темы; во многом (не во всем) такова оригинальность Поля Верлэна. Также называем мы оригинальным и того писателя, который идет *дальше* по пути, проложенному другими, как, например, Лермонтов, и того, который пытается проложить новый путь, как, например, Тютчев.

XXXIV

История поэзии есть (между прочим) история постепенного совершенствования *средств* поэзии. Как современный человек обладает гораздо более могущественными средствами для борьбы с природой, нежели первобытные люди, так современный поэт располагает более действительными средствами для достижения своих целей, нежели поэт предыдущих эпох. Может быть, перед поэтами Эллады, Рима, Средних веков вставали те же темы, что были разработаны лириками XIX века; но в прежние века не было у поэзии средств воплотить эти темы в слово. И сейчас есть важные художественные задачи, разрешить которые еще невозможно не по недостатку дарования у отдельных поэтов, а по отсутствию соответствующих средств поэтической техники. Античный поэт мог ощущать то же, что выражено в стихах Гёте «Горные верши-

ны...» («In allen Gipfeln ist Ruh...»), но как было передать это настроение, когда почти единственным средством лирики было олицетворение сил в образе олимпийских богов?

XXXV

Многие еще не забыли того времени, когда наш книжный рынок был завален «пинкертоновщиной». Критика «метала гром и молнии», но справедливо ли? Если мерить «детективные» романы тем же мерилом, как великие создания Толстого, Достоевского, Тургенева,— сравнение, конечно, получится нелепое. Но разве все написанное и напечатанное — непременно поэзия? Существуют, например, ребусы, шарады, загадки, и нет причин негодовать на их бытие. Детективный роман, это — высшая форма загадки, иначе — уравнение с одним или несколькими неизвестными, которое предлагается решить читателю. В талантливых романах этого рода уравнение всегда разрешимо на основании данных, сообщенных читателю, но требует для своего решения известного изворота ума. В конце концов чтение детективных романов— то же, что решение хитрых алгебраических и геометрических задач. Пример: «Убийство на улице Морга» Эдгара По, родоначальника всех Габорио и Конан-Дойлев.

XXXVI

В одном знакомом мне семействе к прислуге приехал погостить из деревни ее сын, мальчик лет шести. Вернувшись в деревню, он рассказывал: «Господа-то (те, у кого служила его мать) живут очень небогато: всей скотины у них — собака да кошка!» Мальчик не мог себе представить иного богатства, как выражающегося в обладании коровами и лошадьми. Этого деревенского мальчика напоминают мне критики-мистики, когда с горестью говорят о «духовной» бедности тех, кто не религиозен, не обладает верой в божество и таинства.

XXXVII

Если есть «чудо» в христианстве, то только одно: что такая бедная содержанием религия, вся составленная из клочков египетской мудрости, еврейства, неоплатонизма и других учений, могла иметь такой успех. Причина тому, конечно, политическая. Константину «Великому» (которого правильно было бы назвать Отступником) необходимо было отказаться от прежнего представления об императоре как магистрате народа и утвердить свой новый

абсолютизм на внеземном, «божественном» основании. В дальнейшем действовал на варварские народы авторитет Римской империи.

XXXVIII

Евангелисты, писавшие первые жизнеописания Иисуса, были столь необразованны и наивны, что даже не подозревали возможности проверить сообщаемые ими басни. Так, например, евангелисты без смущения рассказывали, что «вышло от кесаря Августа повеление сделать перепись по всей земле», притом с условием, чтобы каждый прибыл в тот город, где родился; что Ирод избил всех младенцев мужского пола в своих владениях; что в час смерти Иисуса «сделалась тьма по всей земле», и т. п.

Как будто в Римской империи не существовало ни историков, ни летописей, по которым можно было справиться, издавал ли Август столь нелепое повеление (и в каком именно году), допустило ли римское правительство неслыханное зверство Ирода и наблюдали ли сирийские, греческие и египетские астрономы «тьму по всей земле» в час смерти христианского пророка.

XXXIX

Когда говорят о междупланетном сообщении, забывают огромность расстояния между планетами. Если лететь в пространстве на воображаемом корабле со скоростью, во много раз превышающей скорость экспрессов, все же потребуется несколько лет, чтобы достичь с земли до Венеры, ближайшей к нам планеты. Каков же должен быть этот воображаемый корабль, если он должен вместить в себя запасы воздуха, воды и провианта на такое продолжительное путешествие, не говоря уже о двигательной силе? Кстати. Перед самой войной [1914] проскользнуло известие, что один пулковский астроном дал полную теорию снаряда-корабля для междупланетных сообщений. И что же использовал он как двигательную силу? То самое предлагал еще Жюль Верн в своем «Путешествии на Луну»: взрывчатую силу ракет. Любопытно будет, если фантазия романиста еще раз предупредит науку.

XL

Два воспоминания. Когда [в 1904 г.] вышел первый номер журнала «Весы», один критик язвительно насмехался над их фронтисписом,

называя его «мистико-астрономически-символическим произведением» и «соображал», что имеет дело с «эмблемой декадентского творчества», а в заключение предлагал премию тому, кто разгадает смысл рисунка. На беду фронтиспис «Весов» был воспроизведением миниатюры XIV века из молитвенника (Livre d'Heures) графа де Берри, о чем сообщалось в оглавлении каждого номера журнала. Мораль: в любой вещи каждый видит то, что увидеть хочет.

XLI

Второе. Когда вышла моя книга «Венок», один критик, относясь ко мне весьма благосклонно, уверял своих читателей, что надобно «присмотреться» к образам моей поэзии и тогда они получат «смысл и красоту». После ряда примеров, выписывая лучшие, по его мнению, стихи и сопровождая их похвальными эпитетами, критик восклицал: «Или эта картина восходящего солнца!» После чего были выписаны стихи... изображающие закат. А еще сетуют на поэтов, что они не внемлют голосу критики!

XLII

В одном из номеров «Нового времени» (№ 10273 за 1909 г.) В. Буренин дает писателям добрый совет, заимствованный, впрочем, из корана:

На склоне лет будь кроток, человек,
И не позорь седин словами грубой брани.

В. Буренину оставалось только прибавить, как герою одного пушкинского стихотворения:

Живите хорошо, а мне не подражайте.

XLIII

Несколько раньше также, конечно, в «Новом времени» (№ 9984 за 1904 г.) В. Буренин жаловался на Н. Михайловского за то, что тот в полемике с ним привел небезызвестные шуточные стихи:

Бежит по улице собака,
Идет Буренин тих и мил,
Городовой, смотри, однако,
Чтоб он ее не укусил.

«Ведь это очень скользкий путь! — писал В. Буренин,— обзывать собачьими словами и уязвлять стихами такого собачьего характера». Справедливое замечание: очень скользкий путь! Удивительно, однако, что сам В. Бу-

ренин ухитрился свыше 40 лет шествовать в литературе именно по этому скользкому пути.

XLIV

В моей повести XVI века «Огненный Ангел» появляются Фауст и Мефистофель. Все, что они делают и говорят, совпадает с тем, что рассказывает о Мефистофеле и докторе Фаусте Иоганн Шпис, написавший об них книжку в 1557 г. Довольно естественно, что Шпис, живший в XVI веке, изобразил своих героев людьми XVI века, со всеми особенностями мышления и понятий того времени. Нашелся, однако, такой критик (Георгий Чулков), который стал упрекать Мефистофеля «Огненного Ангела» в том, что речи его недостаточно умны, что Мефистофель Гёте — умнее. Неужели критик был неосведомлен, что Гёте писал «Фауста» в конце XVIII и начале XIX века?

XLV

В одном из своих стихотворений я говорю:

Я долго жизнь рассматривал и присматривался к ней...

Из этих наблюдений над жизнью меня особенно интересовало изменение отношений ко

мне различных лиц в зависимости от изменения моего положения в «свете» как человека и в особенности как писателя. Случалось, что лица, прежде относившиеся ко мне с высокомерной снисходительностью, а то и с явным пренебрежением, начинали заискивать передо мной, и те, кто когда-то презрительно высмеивали мои стихи, потом уверяли меня в своей особенной любви к моей поэзии. Бывало и наоборот: мои «поклонники» от похвал (иногда и печатных), от которых мне порой делалось не то что неловко, но прямо совестно,— с переменой обстоятельств обращались в лютых критиков моих стихов. Тот, кто писал, что я «должен быть признан первым русским поэтом наших дней», спустя три года заявлял, что я «а-поэт», совсем не поэт, не только не первый, но даже не из последних, менее поэт, чем они... Конечно, убеждения меняются, но, во-первых, такие скачки похожи не на смену убеждений, а на выворачивание перчаток, а во-вторых, любопытно, что смены эти всегда совпадают с моим отношением к какому-либо литературному предприятию. Для иных я перестаю быть «первым поэтом» и становлюсь «а-поэтом», когда перестаю редактировать журнал или прекращаю ежемесячные критические обозрения в каком-либо издании...

XLVI

NN спросил меня однажды:

— В. Я., что значит «вопинсоманий»?

— Как? что?

— Что значит «вопинсоманий»?

— Откуда вы взяли такое слово?

— Из ваших стихов.

— Что вы говорите! В моих стихах нет ничего подобного.

Оказалось, что в первом издании «Urbi et orbi» в стихотворении «Лесная дева» есть опечатка. Набор случайно рассыпался уж после того, как листы были «подписаны к печати»; наборщик вставил буквы кое-как и получился стих:

Дыша в бреду огнем вопинсоманий.

В следующем издании книги — в собрании «Пути и перепутья» — я, разумеется, исправил этот стих, и в нем стоит, как должно: «огнем воспоминаний», но до сих пор я, со стыдом и горем, вспоминаю эту опечатку. Неужели меня считали таким «декадентом», который способен сочинять какие-то безобразные «вопинсоманий»! Неужели до сих пор какие-либо мои читатели искренне думают, что я когда-

нибудь говорил об «огне вопинсоманий». Стыдно и горько.

Мораль: прочитывай «чистые листы» печатаемой книги.

XLVII

Когда мне становится слишком тяжело от слишком явной глупости моих современников, я беру книгу одного из «великих», Гёте или Монтэня, или Данте, или одного из древних, читаю, вижу такие высоты духа, до которых едва мечтаешь достигнуть, и я утешен.

XLVIII

Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь...

Я этот последний стих Пушкина принимаю буквально. Я верю, что Пушкин реально плакал, плакал слезами «над вымыслом». Ибо я сам слишком хорошо знаю эти слезы над книгой... о, конечно, наедине, в своем кабинете, когда дверь хорошо заперта.

XLIX

«Выбери себе героя — догони его, обгони его»,— говорил Суворов. Мой герой — Пушкин. Когда я вижу, какое количество созданий великих и разных набросков, поразительных по глубине мысли, оставалось у него в бумагах ненапечатанными,— мне становится не жалко моих, неведомых никому работ. Когда я узнаю, что Пушкин изучал Араго, д'Аламбера, теорию вероятностей, Гизо, историю Средних веков,— мне не обидно, что я потратил годы и годы на приобретение знаний, которыми не воспользовался.

L

В чем я считаю себя специалистом.

В наши дни нельзя быть энциклопедистом. Но я готов плакать, когда думаю о том, чего я не знаю. По образованию я историк. В университете работал специально над Ливием, над Великой французской революцией, над Салической правдой, над русскими начальными летописями, частью над эпохой царя Алексея Михайловича. Еще занимался я в университете историей философии, специально изучал Спинозу, Лейбница и Канта. О Лейбнице писал даже свое «зачетное» сочинение... Но это было давно, и эти знания я наполовину растерял.

Сейчас я чувствую себя сведущим, как никто, в вопросах русской метрики и метрики вообще. Прекрасно знаю историю русской поэзии, особенно XVIII век, эпоху Пушкина и современность. Я специалист по биографии Пушкина и Тютчева и никому не уступлю в этой области. Я хорошо знаю также историю французской поэзии, особенно эпоху романтизма и движение символическое. Вообще осведомлен во всеобщей истории литературы. Работая над своим «Огненным Ангелом», я изучил XVI век, а так же то, что именуется «тайными науками»,— осведомлен в магии, алхимии, астрологии...

Последнее время исключительно занимаюсь древним Римом и римской литературой, специально изучал Вергилия и его время и всю эпоху IV века — от Константина Великого до Феодосия Великого. Во всех этих областях я, в настоящем смысле слова, специалист; по каждой из них прочел целую библиотеку.

В разные периоды жизни я занимался еще, более или менее усердно, Шекспиром, Байроном, Баратынским, VI веком в Италии, Данте (которого мечтаю перевести), новыми итальянскими поэтами... Я довольно хорошо знаю французский и латинский языки, сносно итальянский, плоховато немецкий, учился английскому и шведскому, заглядывал в грамматики

арабского, еврейского и санскрита... В ранней юности я мечтал быть математиком, много читал по астрономии, несколько раз принимался за изучение аналитической геометрии, дифференциального и интегрального исчисления, теории чисел, теории вероятностей... Блуждая по Западной Европе, посещал музеи, кое-что узнал из истории живописи, разбираюсь в школах и грубой ошибки не делаю, не смешаю ломбардца с болонцем или старого француза со старым фламандцем...

Но боже мой! боже мой! Как жалок этот горделивый перечень сравнительно с тем, чего я не знаю. Весь мир политических наук, все очарование наук естественных, физики и химии с их новыми поразительными горизонтами, все изучение жизни на земле, зоология, ботаника, соблазны прикладной механики, тайны сравнительного языкознания, к которому я едва прикоснулся, истинное знание истории искусства, целые миры, о которых я едва наслышан,— древний Египет, Индия, государство майев, мифическая Атлантида, современный Восток с его удивительной жизнью, затем медицина, познание самого себя и умозрения новых философов, о которых я узнаю из вторых, из третьих рук... Боже мой! боже мой! Если бы мне иметь сто жизней, они не насытили бы всей жажды познания, которая сжигает меня.

LI

Да, это — воля роковая,
Да, это — голос твой, народ!

Да, это — роковая воля, это твой голос, народ. Пусть спорят с тобой другие, поэт почитает тебя. Поэт живет тем, что создал ты твоим словом. Ты затаил в слове свою душу. Граня и чеканя слова, переливая в них свои мечты, поэт всегда связан с народом. Ему нет жизни вне народа. Он жив, пока жив народ и им созданный живой язык. Поэт! повинуйся народу, ибо без него ты только музейная редкость.

1904—1918

СИНТЕТИКА ПОЭЗИИ

I

Искусство, в частности поэзия, есть акт познания; таким образом, конечная цель искусства та же, как науки — познание. По отношению к поэзии это вскрыто (школой Вильгельма Гумбольдта) из аналогии поэтического творчества и творчества языкового. Создание языка было и остается процессом познавательным. Слово есть первичный метод познания. Первобытный человек означал словом предмет или группу предметов, называл их, чтобы их выделить из бессвязного хаоса впечатлений, зрительных, слуховых, осязательных и иных, и через то з н а т ь и х. Назвать—значит узнать и, следовательно, познать. Совершенно параллелен, аналогичен этому процесс создания поэтического произведения, художественное поэтическое творчество.

Общий ход познавания состоит «в объяснении нового, неизвестного при посредстве уже познанного, известного» названного (формулировка А. Горнфельда). Первобытный чело-

век, встречаясь с новым явлением, объяснял его себе тем, что называл таким словом, которое связывало это новое с уже известным, с уже имеющим свое название. Общеизвестны примеры этого: «дочь» от «доить», «месяц» от «мерить», «копыто» от «копать», «крыло» от «крыть» и т. п. Столь же известны примеры того же, взятые из языка ребенка: «арбузик» для означения стеклянного шара (А. Потебня), и из народного языка: «чугунка» для означения железной дороги, «подсажир» от «подсаживать» вместо пассажир (он же).

Поэтическое творчество идет по тому же пути. Поэт в своем произведении называет то, что он хочет себе уяснить,— называет при помощи уже известных названий, т. е. объясняет неизвестное через известное, иначе — совершает акт познания. Плох тот поэт (вывод А. Потебни), который ищет выражения (образов) для готовой, заранее найденной идеи; идея произведения, его основная мысль, для истинного поэта всегда X, искомое, то, что получается в результате творчества. Поэтическое творчество есть уяснение поэтом, для него самого, его, сначала еще смутных, неосознанных ощущений. Истинный поэт «даль свободную романа» всегда сначала различает «неясно», «сквозь магический кристалл» (Пушкин). Вот почему «болящий дух врачует пе-

снопенье» (Баратынский), вот почему от «могучего образа», «возмущающего ум», можно «отделаться стихами» (Лермонтов).

Поэзия, вообще искусство, как и наука, есть познание истины,— вот вывод, к которому пришло современное знание. «Врата красоты ведут к познанию»,— выражал это, в своих терминах, Шиллер. «Наука и искусство равно стремятся к познанию истины»,— говорил еще Карлейль. «Искусство дает форму знания»,— утверждал Рескин. Познание истины — это побуждение, которое заставляет ученого делать свои исследования, а художника — создавать свои произведения.

Должно оговорить, что эти выводы отнюдь не противоречат марксистскому взгляду на науку и искусство. К каким «истинам» приходят те или другие ученые и художники, в каком направлении они ищут этих истин, вот что уясняет марксизм. Но остается вопрос об основном побуждении,— пусть несознательном, неосознанном,— к научной работе и творчеству. Оно всегда — искание истины; ученому или художнику представляется, что эта истина нужна, полезна всему человечеству или хотя бы только ему лично; марксизм показывает, что она была нужна и полезна только данному классу, но это уже — область других соображений.

II

Если поэзия, как наука, есть форма познания, то чем же различаются познание научное и познание через поэтическое творчество? Исключительно методом. Метод науки — анализ; метод поэзии — синтез.

По существу все научные истины суть аналитические суждения. Суждение «человек смертен» есть аналитическое раскрытие того, что уже скрывается в понятии «человек». Собственно говоря, все возможные научные истины уже должны быть заключены implicite[1] в аксиомах науки. Достаточно было бы аналитически раскрыть содержание аксиом, чтобы получить из них все «законы природы» и все «законы социальной жизни». Практически, на деле, это, конечно, невозможно.

Во-первых, человеческий интеллект не способен к такому анализу. Во-вторых, и это важнее, никаких подлинных «аксиом» в сущности нет. Все наши «законы природы» и «аксиомы» в действительности только относительные законы и относительные аксиомы. С течением времени, с развитием науки, нам приходится отказываться от этих законов и аксиом: частью они

---

[1] Подразумевая, включая *(лат.)*.

оказываются выводимыми из более общих положений, частью просто ошибочными. Это относится даже к тому, что еще недавно почиталось «законами физики», даже к аксиомам математики, вроде такой, например: «целое больше своей части». Поэтому на практике научное познание идет иным путем.

На практике наука пользуется преимущественно и почти исключительно индукцией. Ученый идет к своим выводам, к научным истинам, к законам — от фактов, от наблюдений, от экспериментов. Ученый делает общий вывод, обобщая ряд отдельных фактических наблюдений. Однако этот общий вывод непременно должен быть связан с ранее известными научными законами так, чтобы новое утверждение оказалось частным случаем одного или нескольких из них. Другими словами, новая научная истина всегда должна являться аналитическим раскрытием одной из прежде известных истин.

Положим, ученый, наблюдая психические явления, установил, что каждому из них соответствуют определенные явления физиологические, определенные химические реакции, являющиеся, повидимому, причинами психических явлений. Это значит, что ученый еще необъясненное (психическое явление) поставил в связь с уже объясненным (химической реак-

цией) и именно в том смысле, что вскрыл в химических явлениях новое содержание, ранее в них не усмотренное. Иначе говоря, ученый как бы анализировал законы химии и вывел из них новый закон. Тем же путем шла наука, когда установила, что построения научные, правовые, художественные суть формы, в которых людьми осознаются изменения, происходящие в экономической базе социальной жизни. Это значит, что наука аналитически вскрыла законы экономики и вывела из них новую истину: «Все идеологии суть отражения в сознании экономических факторов».

В тех редких случаях, когда наука оперирует дедукцией, тот же процесс лишь увеличивается на один член. Путем дедукции ученый получает определенное заключение. Это заключение остается гипотезой, пока оно не проверено на фактах, на опыте, на наблюдении, т. е. индукцией. После того наступает пора для основного анализа.

Мысль, что можно построить все науки путем только анализа, конечно, лишь условность, предел, которого достигнуть нельзя. Но это не изменяет положения, что все новые научные истины—только аналитическое раскрытие старых. Наука стремится к тому, чтобы все объяснить аналитически. Научное познание есть система аналитических суждений.

III

В противоположность науке, искусство, в частности поэзия, пользуется, как основным методом, синтезом. Произведение поэзии есть синтетическое суждение или ряд синтетических суждений; и такой же синтез есть каждый поэтический образ.

Если суждение «человек смертен» по существу — аналитично, хотя к нему и пришли путем индукции, через наблюдение, что все люди умирают, то выражение поэта (Ф. Тютчева) «звук уснул» есть суждение синтетическое. Сколько ни анализировать понятие «звук», в нем нельзя открыть «сна»; надо к «звуку» придать нечто извне, связать, синтезировать с ним, чтобы получить сочетание «звук уснул». В этом суждении некоторое явление — замирание, затихание звуков ночью (см. стихотв. Тютчева «Тени сизые смесились»), рассматриваемое, как нечто неизвестное, требующее объяснения, истолковано, объяснено явлением, рассматриваемым, как нечто известное, засыпанием живых существ. Это — один из обычнейших приемов поэтического синтеза, так называемое «олицетворение»: явления «одушевленной» жизни, в частности — людей, признаются более известными, так как поэт знает их по личному опыту, и ими объясняются яв-

ления мира «неодушевленного». По этому же приему созданы, например, синтезы (Тютчева): «мир, пробудившись, встрепенулся», «лениво дышит полдень», «лазурь небесная смеется», «свод небесный вяло глядит» и т. п.

Однако синтетически связать отвлеченные понятия невозможно. Так, например, нельзя установить синтетической связи между «рентой» и «синусом». Синтез должен быть оправдан не формальной логикой, а наглядностью, непосредственным восприятием, «чувственностью» (по терминологии Канта). Отсюда первое различие между наукой и поэзией. Наука оперирует понятиями, поэзия — чувственными представлениями. Наука апеллирует к рассудку, поэзия — к эмоции и к разуму. Наука стремится вытравить из слова все черты его первоначальной образности, прибегая для того к терминам и к алгебраическим формулам. Поэзия стремится вернуть слову эту утраченную им образность, пользуясь для того «тропами» и «фигурами». Для науки звуковое строение слова не имеет значения; для поэзии оно — могущественное средство воздействия на чувственность читателя.

Признано, что «поэзия» есть явление языка. В первобытном языке в слове были живы все три его элемента: звук, образ, понятие. Первобытным человеком непосредственно ощущалось

звучание слова, воспринимался даваемый им образ, сознавалось выражаемое им понятие. С развитием речи первые два элемента имеют наклонность к вымиранию. Современный человек непосредственно не воспринимает звука слова и уже не чувствует скрытого в нем образа; слова все больше и больше становятся значками понятий. Наука довершает этот процесс. Поэзия, напротив, восстанавливает первоначальную жизненность всех трех элементов слова. Поэзия заставляет непосредственно воспринимать звучание слов (ритмика и эвфония стиха и прозы), эмоционально восприять их как образы (эйдология), не утрачивая, однако, выраженных ими понятий (семасиология). Таким путем поэзия создает представления, с которыми уже может оперировать синтезом.

Наука идет от частного к общему, от конкретного явления или предмета, т. е. от представления, к понятию. Поэзия, в противоположность этому, берет именно частные случаи, единичные факты, претворяет понятия в целостные представления, т. е. как бы в конкретные явления или предметы. Однако за каждым таким конкретным явлением, под каждым представлением, в поэзии скрыто некое общее положение, некая условная «истина», взятая аксиоматично (как аксиома), как что-то само собой несомненное, самоочевидное. Связывая

синтетически представления, поэзия тем самым связывает и эти аксиомы, выводя из двух (или нескольких) —новую. Эта новая истина в совершенном поэтическом произведении предстанет тоже в виде представления, в менее совершенном, может быть—в виде отвлеченного суждения. Но эта новая истина и будет тем X, тем искомым, ради которого создавалось все поэтическое прозведение.

IV

Возьмем конкретный пример.

Стихотворение Пушкина «Пророк» («Духовной жаждою томим...») было написано под влиянием тех взглядов, которые господствовали в начале XIX века в кругах писателей, усвоивших романтизм. Перед Пушкиным вставала задача объяснить деятельность поэта. Поэт — это обыкновенный человек, такой же, как другие люди (сравним: «Пока не требует поэта...»); вот одна «идея» стихотворения, одна его «истина», взятая как аксиома. Но поэт изрекает откровения, которые не могли быть изречены обыкновенными людьми (сравним: «не понимаемый никем...», «ты — царь...»); вот вторая «идея», вторая «истина», которую также предлагается принять как аксиому. Это

теза и антитеза; остается установить синтез между этими двумя, как бы противоречивыми идеями. Вот — задача стихотворения, вот — то искомое, тот X, который был перед Пушкиным, когда он писал свои стихи.

Естественным путем установить такой синтез невозможно; оставался путь сверхъестественный. Сверхъестественное удобнее показать в обстановке, далекой от повседневной действительности, ибо в повседневности мы сверхъестественного не встречаем. Поэтому образ «поэта» заменяется образом «пророка». Для Пушкина то была замена видового родовым: все, доказанное для пророка, было бы, с точки зрения Пушкина-романтика, eo ipso[1] доказано для поэта. Но, по методу поэзии, Пушкин не доказывает, а показывает. Взяв образ пророка, он переносит место действия в палестинскую пустыню библейских времен. Пророку является «шестикрылый серафим» и преображает его. Признаки обыкновенного человека — «зеницы», «уши», «грешный язык, и празднословный и лукавый», «сердце трепетное»— заменяются органами, которые дают сверхъестественную силу: «вещие зеницы», слух, который внемлет «неба содроганье», «жало мудрыя змеи», вме-

[1] В силу этого *(лат.)*.

сто языка, «угль, пылающий огнем», вместо сердца. Ясно, что с такими свойствами человек может быть пророком, а следовательно, и поэтом. Явно также, что такое преображение человека в силах совершить только некий «серафим», т. е. сила высшая. Отсюда вывод: поэт получает свое вдохновение свыше, от неба,—q. e. d.[1], что требовалось доказать. Синтез двух противоречащих идей найден.

Можно ли было бы попытаться доказать ту же мысль научным путем? Можно. Для этого должно было бы проанализировать содержание поэтического творчества или творчества пророков и доказать, что в этом творчестве имеются элементы, не объясняемые из обычной человеческой психологии. Потом надо было бы доказать возможность влияния на человека каких-то высших, сверхземных сил. Наконец, доказать, что именно таким влиянием и объясняется присутствие в творчестве поэтов элементов, иначе необъяснимых. Если бы было возможно построить этот ряд доказательств, мысль «Пророка» была бы доказана научно.

Совершенно несомненно, что такие доказательства невозможны, что все элементы поэти-

---

[1] quod erat demonstrandum — что требовалось доказать *(лат.)*.

ческого творчества вполне объяснимы из психологии индивидуума (поэта) и среды и т. д. Но во времена Пушкина, почти сто лет назад, это было далеко не так очевидно. Психология, как наука, была почти в младенчестве; о психологии классовой не было и речи; возможность влияний свыше допускалась многими видными мыслителями и т. д. Вот почему Пушкин и мог прийти к соблазнительному выводу, что поэт есть «вещатель божьих глаголов», подобно тому, как Наполеона Пушкин называл

посланник провиденья,
Вершитель роковой безвестного веленья.

Итак, в стихотворении «Пророк» перед нами, как конечный синтез, образ человека, «преображенного божьей волей», под которым скрыта определенная мысль: «вдохновение поэта — божественно». Мысль эта могла быть доказываема — да и доказывалась не раз — методами науки. В этих доказательствах всегда можно было вскрыть логические ошибки. Пушкин доказывает ту же мысль методами поэзии, т. е. синтезируя представления. Так как вывод ложен, то должны быть ошибки и в доказательствах. И действительно: мы не можем принять образа серафима, не можем примириться с заменой сердца углем и т. д. При всех

высоких художественных достоинствах стихотворения Пушкина (о чем подробнее здесь говорить не место) оно может нами быть воспринимаемо только при условии, что мы станем на точку зрения поэта. «Пророк» Пушкина уже только исторический факт, подобно, например, учению о неделимости атома.

V

Возьмем другие примеры.

Вот стихотворение Тютчева:

Святая ночь на небосклон взошла,
И день отрадный, день любезный,
Как золотой покров она свила,
Покров, накинутый над бездной,
И, как виденье, внешний мир ушел...
И человек, как сирота бездомный,
Стоит теперь и немощен, и гол,
Лицом к лицу пред пропастию темной.

На самого себя покинут он,—
Упразднен ум, и мысль осиротела,—
В душе своей, как в бездне, погружен;
И нет извне опоры, ни предела...
И чудится давно минувшим сном
Ему теперь все светлое, живое...
И в чуждом, неразгаданном, ночном,
Он узнает наследье родовое.

Тезой и антитезой здесь явно взяты образы «дня» и «ночи». День определен, как «от-

радный, любезный»; ночь — как «пропасть темная», где человек «немощен и гол». Чтобы синтезировать эти два образа, поэт вводит новый день — это только ковер, временно накидываемый над пропастью ночи (раньше тот же образ дан Тютчевым в стихотворении «На мир таинственный духов...»). Таким образом, ночь — нечто более исконное, более родное человеку. Отсюда вывод: в элементе «ночном», как он ни ужасен, человек «узнает наследье родовое». Переводя этот вывод на язык отвлеченной мысли (поскольку такой перевод возможен,— что равно относится к предшествующему примеру и всем последующим), можно его формулировать так: в бессознательном человеке имеются элементы, восходящие к отдаленнейшим эпохам; с современной научной точки зрения можно сказать (стихотв. напечатано в 1850 г.) — восходящие не только к первобытным, пещерным людям, но и к предкам человечества в эволюции живых существ на земле. Эти элементы чужды современному строю человеческой психики, они в него вносят начало хаотичности. Но тем не менее мы не можем не чувствовать, что эти элементы нам родные, что наша современная психика— только малый круг в безмерном кругу атавистических переживаний.

Вот более сложный пример, стихи Фета:

С солнцем склоняясь за темную землю,
Взором весь пройденный путь я объемлю:
Вижу, бесследно пустынная мгла

День погасила и ночь привела.
Странным лишь что-то мерцает узором:
Горе минувшее темным укором
В сбивчивом ходе несбыточных грез

Там миллионы рассыпало слез.
Стыдно и больно, что так непонятно
Светятся эти туманные пятна,
Словно неясно дошедшая весть...
Все бы, ах, все бы с собою унесть!

В стихотворении два основных представления: «пройденный путь», т. е. жизненный (стихи написаны в конце жизни Фета, в 1887г.), и «туманные пятна», те, что видны в звездном небе. Эти два представления синтезированы так, что одно переходит в другое — поэт сам, как солнце, склоняется «за темную землю»; конец жизненного пути отождествлен с концом дня, с наступлением ночи; выступающие на небе звезды оказываются слезами, которые рассыпало «минувшее горе», и т. п. Путем такого синтеза поэт получает право — все, что можно сказать о туманных пятнах, применить к своему прошлому. Мы не знаем в точности, что такое туманности: может быть, там—миры

с высокой культурой, с многотысячелетней историей. Так в конце жизни все пережитое в прошлом, все увлечения, страсти и страдания превращаются лишь в смутные воспоминания, «мерцают лишь странным узором». Вывод: «Все бы, ах, все бы с собою унесть!» Или, если перевести его на язык отвлеченных понятий: «Совершенство природы человека состояло бы в том, чтобы сохранять до конца жизни все переживаемое столь живым и ярким, как в минуту самого переживания». Доказано это — или, вернее, показано — «путем доказательства от противного»: иное строение природы человека — не совершенно.

Вот еще пример — большого произведения, поэмы или повести Пушкина — «Медный всадник».

В повести две центральные мысли: первая, что «великий человек», «герой» имеет право ради своих великих, мировых целей пренебрегать судьбой отдельных личностей; вторая, что каждый человек, как бы мал и ничтожен он ни был, имеет право на свое личное счастье. Первая идея воплощена в образе Петра I; вторая — бедного Евгения; намеренно Петр взят не в своем реальном образе, а в своем идеальном воплощении в создании художника, как «Медный всадник», как «исполин», как «кумир», а Евгений сделан ничтожнейшим

из ничтожных — он сам признается, «что мог бы бог ему прибавить ума...», и поэт сознательно отбросил предназначавшееся раньше для повести пышное родословие своего героя. Связью между этими двумя образами является образ Петрограда, города, который «роковой волей» Петра основан «над морем» и в котором, по тому самому, во время наводнения 1824 года гибнет все счастье Евгения — его невеста. Для Петра было важно одно — «в Европу прорубить окно»; для Евгения это окно стало могилой всех его надежд. Эти две идеи, теза и антитеза, дают как синтез третью: «сколько бы ни был прав «великий человек», «малые» восстанут на него за его пренебрежение к их личным интересам». Этот вывод также воплощен в образе Медного всадника, смутившегося от угроз бедного Евгения («ужо тебе»), соскакивающего со своего пьедестала и скачущего за несчастным «по потрясенной мостовой».

Такие примеры можно было бы продолжать без конца. Почти все произведения Пушкина, романы Достоевского, трагедии Шекспира, почти все «классические» произведения мировой литературы могли бы служить примерами. Разумеется, не всегда встречается отчетливое построение тезы, антитезы и синтез. Иногда дается синтез трех и большего числа идей; иногда синтезы нескольких пар идей и потом

синтез этих синтезов, взятых как тезы и антитезы; иногда одна из идей не выражена, а подразумевается, и т. д. Но как ни многообразны композиционные формы поэтических произведений, каждое из них непременно дает, как конечный результат, некоторое синтетическое суждение.

VI

Итак, типическое произведение поэзии есть синтез двух образов, в которых воплощены две идеи. К этому синтезу поэт приходит через ряд вспомогательных синтезов. И каждый «поэтический образ» (в узком смысле этого слова) есть также синтез двух представлений. Поэтическое произведение, как сказано раньше, есть система синтезов.

Необходимо, однако, оговориться, что в том обширном и крайне неопределенном круге явлений, которые вообще называются «поэтическими произведениями», можно найти значительное число фактов, не совсем подходящих под данное определение.

Таковы, во-первых, те произведения, авторы которых ставили себе чисто технические задачи. Такие стихи, рассказы, драмы могут быть весьма ценны для развития поэзии как мастерства, но в них, конечно, нечего искать

полного осуществления основных задач поэзии как искусства. Однако в своих частностях и эти произведения, поскольку они являются подлинными созданиями поэзии, непременно дают также ряды синтезов в виде «поэтических образов».

Таковы, во-вторых, те произведения, особенно лирические, авторы которых ставят себе задачу — передать «настроение», импрессионистическая лирика. Почти всегда их можно рассматривать как отдельные части цельного поэтического произведения, например, как бы отдельно развитую его тезу. Большею частью в произведениях того же поэта можно найти и стихотворения, соответствующие дальнейшим частям целого произведения, антитезе и синтезу.

Таковы, в-третьих, те произведения, в которых смешаны методы искусства и науки. Авторы таких произведений нередко пользуются не представлениями, а понятиями, идут к своим выводам чисто логическим путем, обращаются больше к рассудку, чем к эмоциям. В то же время авторы таких произведений пользуются и средствами поэзии—облекают их в метрико-ритмическую форму (т. е. пользуются звуковым элементом слов), употребляют разнообразные «фигуры речи», рассчитанные на действие эмоциональное, вводят, наконец,

и отдельные «образы», т. е. поэтические синтезы. Отказать таким произведениям в праве считаться в ряду «поэтических» — трудно, но должно признать, что своей конечной цели они достигают преимущественно иными средствами, нежели средства искусства.

Далее стоит еще обширная группа, где смешаны различные типы. Только в лучших созданиях величайших поэтов, как, например, у Пушкина, целиком проведены методы поэзии. У поэтов менее значительных синтез постоянно чередуется с анализом, представления с понятиями, иначе говоря — поэтическое с прозаическим. Поэт то изображает — показывает, то начинает рассуждать — доказывать. Особенно часто завершительный синтез, который также должен был бы предстать в форме синтезирующего образа, подменяется отвлеченной мыслью, выраженной аналитическим суждением.

Заметим еще, что поэтические образы много теряют при переводе их на язык отвлеченных рассуждений. Поэт потому и прибегает к воплощению своих идей в образ, что выразить адэкватно эти идеи путем логического сочетания понятий — трудно или еще невозможно. Это было видно уже из приведенных выше примеров, где идеи Пушкина и Фета, несомненно, обеднены при переводе их в форму ана-

литических суждений. Тем не менее каждое поэтическое создание поддается, с большим или меньшим приближением, такому переводу. И если в переводе мы получаем мысль бедную, скудную, банальную, это служит достаточным доказательством, что и само произведение— бедно, скудно и банально. Никакие внешние прикрасы формы не могут оправдать этой скудости: напротив, излишняя изысканность формы только подчеркнет эту скудость, и отсюда-то возникает требование гармонии между «содержанием и формой».

VII

Изложенный взгляд на поэзию ведет к определенным выводам.

Виды литературных явлений крайне разнообразны. В широком смысле сюда относятся как поэтические произведения, так и ораторские, публицистические, научные сочинения и др. По существу они все, как всякая идеология,— выражение классового сознания, т. е., в конечном счете, отражение экономических отношений в социальной жизни. Но по методу создания эти виды весьма между собой различны. Один строй мышления у поэта, иной — у оратора, публициста или ученого. Чтобы вскрыть ту или иную идеологию, необходимо

давать себе отчет в этом строе, в этих приемах мышления.

Истинный поэт, создавая свое произведение, мыслит синтезами представлений. В них-то и выражается его подлинная идеология. Напротив, те отвлеченные, аналитические суждения, которые он вводит в свое произведение, могут в гораздо меньшей степени отражать его подлинное миросозерцание. Речь идет не о тех случаях, когда поэт просто повторяет чужую мысль, так как он может повторить и чужие образы. Но даже в том случае, когда мысль имеет видимость некоторой самостоятельности, является возможность выяснить, действительно ли она присуща миросозерцанию поэта, не ошибался ли он, сознательно или бессознательно, высказывая ее. Такая мысль в поэтическом произведении не может быть доказана логически (ибо тогда оно было бы не поэтическое произведение, а трактат), и согласие или несогласие ее с подлинным миросозерцанием поэта обнаружится из сравнения ее с образами данного произведения, т. е. с теми синтетическими суждениями, которые воплощены в этих образах.

С другой стороны, тот же путь исследования приводит к точному разграничению произведений поэтических и непоэтических. Возникая из одной и той же потребности — искания

«истины» и желания передать ее другим,— эти два рода произведений имеют различную судьбу в дальнейшем. Произведения непоэтические предлагают ряды доказательств, оперируют отдельными понятиями, т. е. пользуются приемами мышления, обычными для всех, и читатели, так сказать, вооружены против ложных выводов. Поэтические произведения, наоборот, пользуются приемами мышления, свойственными, конечно, всем людям, но в современном мире у громадного большинства развитыми слабо; читатель получает вывод в форме образа, который лишь в подсознательном переходит в форму отвлеченных суждений, позднее неожиданно всплывающих в сознании. Таким образом, дальнейшая судьба литературного произведения прежде всего зависит от того, подлинная ли это поэзия, или нет.

Из этого вытекает еще, что должна существовать самостоятельная «история поэзии», как существует, например, «история математики». Конечно, если историк литературы хочет непосредственно превратить свою работу в историю социальной жизни, для него безразлично, имеет ли он перед собой высокохудожественное создание, или самое посредственное: последнее иной раз может легче повести к выводам. Но тогда остается непонятным, почему историк ограничивает себя областью литературы, пото-

му что для его выводов ему могут оказаться более полезными явления совершенно иного порядка, например моды дамских нарядов данной эпохи. История социальной жизни должна получиться как конечный вывод из объединения всех специальных «историй». Каждая форма идеологии имеет свои законы возникновения, проявления и обратного воздействия и поэтому должна быть изучаема отдельно (разумеется, в возможной связи с другими). С такой точки зрения и теоретик поэзии уже не может (как то принципиально предлагалось) рассматривать в одной плоскости произведение большого художника и сборник бездарных виршей.

Наконец, эти последние определения: «произведение художника» и «бездарное», т. е. художественное и нехудожественное, получают свой определенный смысл. Спор о данном произведении, поэзия ли это, или не поэзия, может быть решен на основании объективных признаков, а не субъективных суждений или импрессионистической критики. Где нет синтетического мышления, где нет конечного синтеза двух или нескольких образов, это — не поэзия.

Произведение само по себе может быть ценным, значительным, может нравиться и увлекать, может иметь влияние, но оно будет

влиять средствами иными, а не средствами искусства, будет нравиться иначе, чем художественные создания, будет ценно, как что-то другое, а не поэзия. Поэтическое произведение всегда приводит к синтетическому суждению, которое может быть вскрыто из его образов; в подлинном создании поэзии, в создании «великого» поэта, это суждение всегда — широкая новая мысль, равноценная лучшим завоеваниям науки, так как сущность поэзии — идеи, а не что иное.

[*1924*]

ПОГОНЯ ЗА ОБРАЗАМИ

Два обвинения чаще всего слышат поэты от своих критиков. «Банально! избито! старо!» — говорят одни. «Слишком изысканно! слишком исхищренно! вымученно!» — кричат другие. Как отыскать средний путь между этой Сциллой и Харибдой, избежать повторения старого и не смутить читателя излишними новшествами речи и образов?

Господствует убеждение, что все вообще образные выражения с течением времени выветриваются, теряют свою образность. Школьные учебники приводят примеры: «крыло» было когда-то выражением образным, вызывающим представление о птице, «кроющей», прикрывающей птенцов; «копыто» говорило о лошади, «копающей» землю, и т. п. Поэт впервые сравнивший уста женщины с розой, дал яркий образ, ныне ставший банальнейшим из банальных. Тот восточный стихотворец, который был первым, уподобившим свою возлюбленную газели, проявил редкую смелость воображения; но уже давно в восточной поэзии сближение красавицы с газелью — общее место. И мы, читая у наших классических поэтов

«идут года», «ложится тень», «объятый тоской», уже не чувствуем образности этих выражений, когда-то несомненно бывших метафорами.

Поэт, по свойству своего искусства, должен заставить читателя воспринимать свои слова не как понятия, а как что-то непосредственно действующее на чувство. Поэт должен вернуть слову его первоначальное эмоциональное значение. Отсюда — стремление поэтов искать новых сочетаний слов, новых образов, новых метафор (вообще «тропов»). Современники Пушкина изумились смелости его выражения: «в дыму столетий». Аксаков восхищался оригинальностью образа Тютчева, сказавшего о радуге: «в высоте изнемогла». Недавно еще критики негодовали на Бальмонта, посмевшего написать: «запах солнца». До сих пор многие смеются над образом Пастернака: «Петербург... разряжен Петром без осечки». Возникает вопрос: не суждено ли всем вообще образам ветшать, как обветшал «дым столетий», и не правы ли наши имажинисты и другие «крайние левые» в поэзии, ища все новых и новых сочетаний слов,— пусть самых странных,— чтобы хоть как-нибудь принудить читателей почувствовать слово.

Вопрос стоит того, чтобы его рассмотреть. Неужели поэзия есть какая-то постоянная

скачка с препятствиями в погоне за образами, стипль-чез поэтов, выдумывающих все новые сочетания слов, которым через десяток лет суждено стать старыми и банальными? Неужели произведение поэзии свежо и подлинно живо лишь в течение немногих годов, после чего неизбежно ветшает по своим образам и сохраняет лишь исторический интерес? Но почему тогда мы утверждаем, что стихи Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Некрасова — живы и прекрасны поныне, хотя прошли десятилетия с того дня, как они написаны, и поэты новейших школ далеко оставили за собою стариков в смелости и своеобразии разных тропов? Почему жива и действенна поэзия Данте, и Гомера, и всех великих поэтов прежних веков?

Первое, на что должно обратить внимание, это то, что образ сам по себе не может быть ни хорош, ни плох или по крайней мере что не это важно в поэзии. Образ можно признать удачным или неудачным, прекрасным или дурным только по его связи со всеми другими в данном произведении, только в контексте. Обособленно взятый образ это — игрушка или техническое средство, не более; это то же — что отдельное сочетание двух звуков или двух красок. Такое сочетание может быть приятно или неприятно для глаз или для слуха, но любой звук, любой цвет могут быть нужны в той

или другой картине, в той или другой симфонии.

Значение образа в поэтическом произведении определяется его соответствием, во-первых, общему замыслу стихотворения, во-вторых, его общему стилю. Образ, уместный и прекрасный в одном стихотворении, может быть нестерпим в другом. Поскольку образ содействует выявлению общей мысли, он — хорош; поскольку он эту мысль затемняет, он — плох, хотя бы был весьма изыскан и весьма своеобразен. Образы данного стихотворения хороши, когда они все подчинены единому стилю; когда же один или несколько из этого стиля вырываются, они производят впечатление неприятного пятна, хотя бы «сами по себе» были новее, оригинальнее других. Чем своеобразнее образ, тем он будет нестерпимее, если стоит не на месте.

Сила и неумирающее очарование стихов Пушкина и стихов всех вообще великих поэтов (особенно античных) в том и состоит, что в их произведениях достигнута полная гармония между его общим замыслом, стилем и отдельными образами (добавим еще — и звуковым построением стихотворения). Образы Пушкина могут нам казаться бледными, но невозможно было бы найти другие, которые вернее достигли бы цели, поставленной себе поэтом. Достаточно напомнить хотя бы хресто-

матийное стихотворение: «Буря мглою небо кроет, вихри снежные крутя: то как зверь она завоет, то заплачет как дитя...» Никакое самое имажинистическое описание не может дать более яркого изображения зимней вьюги над домиком с соломенной крышей, где со старухой няней коротает вечер ссыльный поэт... Измените образы, и вы разрушите всю картину, отнимете от нее дух местности и эпохи, уничтожите ее стиль.

Но еще важнее другое. Вовсе не образы являются сущностью, существом поэзии, как это (следуя отчасти теориям Потебни) утверждают наши имажинисты. Легко напомнить ряд произведений лучших поэтов, где зрительные, пластические образы явно стоят на втором плане. Зрительные образы — только одно из средств (правда, могущественное средство) для возбуждения эмоций словами, но наряду с этим средством стоят другие: обращение к иным, не зрительным, восприятиям, звуковое строение слов и т. п. В таких стихотворениях Пушкина и Лермонтова, как: «Я вас любил, любовь еще быть может...», «Есть речи, значенье...», «В минуту жизни трудную»... и многие др., зрительных образов почти совсем нет, но стихи непобедимо волнуют читателя. Поэзия может достигать своих целей, не прибегая к пластичности. Особенно это ясно в произве-

дениях эпических, где характеристики выведенных героев, их действия и общие картины так много говорят именно чувству читателя, хотя отдельные образы и не обращаются к его зрительным восприятиям.

Итак, задача поэта вовсе не сводится к тому, чтобы выискивать новые, еще небывалые образы и сочетания слов. Поскольку нов будет общий замысел произведения, постольку невольно будут новы, иногда непривычны, его образы. Поэзия всегда — синтез между двумя представлениями, с первого взгляда кажущимися противоречиями. На этом основаны все тропы, все метафоры. (Простейший, школьный пример: «зеленокудрые леса» — синтез между кудрями и лесом.) Но этот синтез должен быть оправдан основной мыслью художественного произведения. Где такое оправдание есть, поэту нечего бояться быть банальным или слишком изысканным в образах. Его образы, подчиненные единому замыслу и единому стилю, будут те единственные, которые возможны в данном произведении. Им не будет угрожать опасность устареть до тех пор, пока не устареет самая основная мысль, основное чувство, выраженные поэтом.

1922

ПРАВО НА РАБОТУ

Чацкий уверял:

Когда ж постранствуешь, воротишься домой,
И дым отечества нам сладок и приятен.

Не скажу, однако, чтобы среди «дымов» отечества, встретивших меня по возвращении в Россию после моей летней поездки в Голландию, мне показались «приятными» две рецензии о моих книгах, помещенные за мое отсутствие в «Утре России» (№№ 149 и 179) К. Д. Бальмонтом. Дело, конечно, не в том, что Бальмонт отнесся к моим книгам отрицательно: с таким отношением критики я встречался достаточно часто, и оно меня тревожит мало. К тому же и мне случалось высказываться резко-отрицательно о многих книгах Бальмонта (последнего периода его деятельности). Года два назад я писал: «Бальмонт, конечно, уже сказал свое последнее слово; будет ли он писать еще, или нет, уже не важно» («Далекие и близкие», стр. 106). Теперь Бальмонт пишет обо мне: «Можно опасаться, что

Валерий Брюсов, как лирический поэт, близок к смерти». Остается только сказать, что мы «поквитались». И если не показались мне «приятным дымом отечества» заметки Бальмонта, то не столько по своему содержанию, сколько по другим причинам, говорить о которых было бы здесь излишне. Уважая свободу критики и признавая совершенно справедливым давний обычай не возражать на рецензии, я вовсе не имею в виду защищать свои стихи и свои рассказы от приговоров Бальмонта. Притом, о тех же самых книгах, которые разбирает Бальмонт, мне уже пришлось читать отзывы прямо противоположные. Если Бальмонт находит, что я «беллетристического дарования безусловно лишен», то один французский критик, по поводу тех же рассказов, неумеренно сравнивает меня со Стендалем («Mercure de France», № от 16 августа этого года). При такой противоречивости мнений, мне естественно думать, что преувеличивают оба: и не совсем уж я неспособен писать рассказы, и до Стендаля мне далеко... Но, это все оставляя в стороне, я не считаю возможным вообше обойти молчанием заметки Бальмонта, потому что в них мой критик с чрезвычайной категоричностью решает один общий вопрос, важный для всех пишущих и любящих стихи,— и решает весьма произвольно.

Высказав предположение, что я, «как лирический поэт, близок к смерти», Бальмонт доказательство этому видит в том, что в последнем издании моих стихов некоторые юношеские стихотворения напечатаны в измененном, исправленном виде. Бальмонт пишет решительно: «Лирика по существу своему не терпит переделок и не допускает вариантов... Лирическое стихотворение есть молитва. Но кто же в молитве меняет слова? Неверующий» и т. д. Такое заявление можно объяснить или настойчивым желанием во что бы то ни стало подыскать доказательство своей мысли, или увлечением красивыми словами, реального смысла лишенными. Как хороший знаток литературы (да и нужно ли для того быть «знатоком»?), Бальмонт не может не знать, что переделывали, исправляли свои стихи едва ли не все поэты в мире. Не странно ли говорить, что «лирика не допускает вариантов», когда достаточно открыть любое критическое издание выдающегося поэта, чтобы найти там именно варианты лирических стихотворений. Переделывали свои создания уже Вергилий и Гораций, переделывали свои ранние лирические стихи Гёте и Шиллер, переделывал Пушкин, превращая свои сравнительно слабые юношеские наброски в шедевры, которые мы все теперь знаем наизусть (из весьма много-

численных примеров назову стихи: «Богами вам еще даны...»), переделывали: Баратынский, Тютчев, Лермонтов, Фет. Неужели же Бальмонт будет утверждать, что все эти поэты, принимаясь за переделку своих стихов, тем самым становились «как лирические поэты близки к смерти»? Неужели Пушкин, готовя первое издание своих стихотворений (1826) и переделывая для него свои (давно напечатанные) лицейские стихи, заслуживал название «Тришки, перекраивающего свой кафтан» (сравнение Бальмонта)? Неужели Баратынский, в каждом новом издании видоизменявший свои прежние стихи, был «неверующим в свои молитвы»? Неужели Тютчев совершил грех против творчества, значительно переделав, через много лет по написании, свое стихотворение «Люблю грозу в начале мая» и придав ему ту совершенную форму, в которой оно вошло во все хрестоматии? Неужели столь же мало понимали законы лирического творчества и Лермонтов, и Фет, и все другие любимые нами поэты, упорно исправлявшие свои стихи, не зная, к своему стыду, правила Бальмонта, что «лирика не терпит переделок»?

По моему глубокому убеждению, утверждение Бальмонта (что поэт не имеет права исправлять, совершенствовать свои стихи) не только не выясняет вопроса, «близок ли я, как

лирический поэт, к смерти», не только не соответствует фактам, но и по существу своему ложно, а как принцип крайне вредно. И вовсе не для защиты своих стихов, но ради интересов всей русской поэзии и ради молодых поэтов, которые могут поверить Бальмонту на слово, я считаю своим долгом против его категорического утверждения столь же категорически протестовать. Бальмонт предлагает всем поэтам быть импровизаторами; пример Гёте и Пушкина, напротив, показывает нам, что великие поэты не стыдились работать над своими стихами, иногда возвращаясь к написанному через много лет и вновь совершенствуя его. На бессчетные варианты лирических стихов Гёте, на исчерканные черновые тетради Пушкина, где одно и то же стихотворение встречается переписанным и переделанным три, четыре и пять раз, мне хочется обратить внимание молодых поэтов, чтобы не соблазнило их предложение Бальмонта отказаться от работы и импровизировать, причем он еще добавляет: «И, если пережитое мгновение будет неполным в выражении—пусть». Нет, ни в каком случае не «пусть»: поэты не только вправе, но обязаны работать над своими стихами, добиваясь последнего совершенства выражения. Если же сам Бальмонт к такой работе не способен, об этом можно лишь жалеть, вспоминая, как час-

то даже лучшие его создания бывают испорчены неряшливыми, несовершенными стихами. Что творчество поэта не есть какое-то безвольное умоисступление, но сознательный в высшем значении этого слова, труд,— это прекрасно показал еще Пушкин в своем рассуждении «О вдохновении и восторге», где встречается знаменитый афоризм: «Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии». Хороши или нет мои стихи, улучшил я их или испортил своими поправками (кстати сказать, сделанными много лет назад и уже помещенными в изд. моих стихов 1908 г.), об этом, повторяю, я не сужу. Но я должен здесь сказать, что уверение Бальмонта, будто поэты не имеют права на работу, показывает только, что теоретические рассуждения — не его область.

Когда-то Бальмонт обмолвился:

Поэт
Моложе, наивней ребенка.

Сам Бальмонт всегда был только поэтом, и в своих стихах и в своей критике. Когда он с наивностью поэта (или ребенка) передает свои впечатления от прочитанных книг, у него это выходит почти всегда интересно и мило. Но, когда он пытается обосновать свои взгляды, ему случается, тоже почти всегда, высказы-

вать суждения, настоятельно требующие исправления. И мне очень жаль, что Бальмонт не ограничился заявлением своего мнения обо мне, отказавшись от несвойственного ему дела — свое мнение доказывать. Мнение Бальмонта можно принять или не принять, но на несостоятельность его общих рассуждений указать было необходимо.

1913

[О СТИХОТВОРНОЙ ТЕХНИКЕ]

Развитие стихотворной техники шло у нас, в России, путями тяжелыми и неправильными. Никогда наша поэзия не развивалась свободно. Только в дни Пушкина его громадный авторитет сумел убедить все общество в том, что поэзия — дело важное и нужное и что работа поэтов заслуживает внимания и сочувствия. Но 60-е годы поставили вопрос о самом существовании поэзии. Поэтам позднейших десятилетий приходилось отстаивать свое право быть, где же было им думать о разработке тонкостей своего дела! В наши дни, подобно этому, ополчались против «декадентов». Когда, в конце 90-х годов, молодые поэты вернулись к разработке стихотворной техники, стали искать новых изобразительных средств поэзии, пытались усвоить русской поэзии завоевания, сделанные за последнее время их западными собратьями,—к этому отнеслись как к преступлению. В искании новых форм видели пустую игру, в особенном внимании, обращенном вновь на внешнюю сторону поэтичес-

ких созданий,—измену истинным задачам искусства. И даже допуская, что поколение 90—900-х годов, как то свойственно всем, выходящим на новый или оставленный путь, заходило слишком далеко в своем культе формы, все же отношение к нему критики и общества можно объяснить лишь нашей исконною некультурностью, исконным у нас непониманием значения искусства и его сущности.

Поэты в России всегда должны были держаться как горсть чужеземцев в неприятельской стране, на стороже, под ружьем. Их едва терпели, и со всех сторон они могли ожидать вражеского нападения. Вот почему Россия до последних лет почти не участвовала в общеевропейском труде над совершенствованием стихотворной формы. Когда на Западе техника искусства писать стихи разрабатывалась согласными усилиями дружеских «школ» поэзии, когда там над ней трудились сначала романтики, потом парнассцы, наконец символисты, у нас каждый поэт работал одиноко, за свой страх. На Западе Сент-Бев и многие другие стремились теоретически разработать законы стиха и сделать хоть что-либо подобное тому, что уже сделано усилиями веков для техники искусства музыки,—у нас такие работы считались почти что зазорными, чуть ли не равными школьным подстрочникам, и до сих пор

у нас нет даже сколько-нибудь научно составленного словаря рифм [1]. Сделанное, найденное одним поколением, одним поэтом, не закрепленное теорией, терялось для поколения следующего, которому приходилось вновь приобретать уже найденное.

У нас были великие мастера стиха: стих Пушкина — совершенство, стих Баратынского — звонкая медь, стих Тютчева — «утонченной жизни цвет» (выражение Фета); но у нас нет и не было искусства писать стихи, как общего достояния, равно доступного и гению поэзии и скромному литературному работнику [2]. Поэты пушкинской плеяды, даже современники Жуковского, знали тайну «словесной инструментовки», умели пользоваться внутренними рифмами, понимали разнообразные эффекты, которые можно извлечь из игры пиррихиями, из того или иного употребления

---

[1] Между «Словарем древней и новой поэзии», составленным Николаем Остолоповым (Спб., 1821), подводящим итоги поэзии допушкинской, и «Символизмом» Андрея Белого (М., 1910) не было ни одной серьезной книги, которая трактовала бы законы стиха и вопросы ритма.

[2] За самое последнее время в этом отношении замечается у нас некоторое движение вперед; уровень средней стихотворной техники теперь стоит значительно выше, чем десять лет тому назад.

созвучия; но все это оставалось именно «тайной», передаваемой устно, от учителя к ученику, и когда, в 50-х годах, с появлением на литературной арене новых сил, деятелей, вышедших из иных классов общества, это преемство прекратилось, погибли и эти основные познания. Бальмонту пришлось заново учить русских поэтов внутренним рифмам (и как кричали против такового «новшества» наши охранители литературных традиций, не знавшие, что этими рифмами уже широко пользовались и Тютчев, и Баратынский, и сам Пушкин!); мне пришлось настойчиво напоминать о значении аллитерации (которую считали изобретением «декадентов», словно ею не пользовался в полной мере еще Вергилий!); а когда до России дошли слухи об «instrumentation verbale»[1]. Ренэ Гиля, к этому учению отнеслись, как к полнейшему абсурду! До какой степени достигало у нас «техническое одичание» в поэзии (если позволено будет так выразиться), достаточно показывает тот факт, что у нас считали «прекрасно владеющим формой» Надсона, этого младенца в области стихотворной техники, не знавшего ее азбуки! И это у нас, у которых был и Пушкин, и Лермонтов, и Фет!

[1] Словесной инструментовке *(франц.)*.

Многим, впрочем, и доныне кажется ненужным и унизительным, чтобы поэт учился своему делу. Думающие так забывают, что во всяком искусстве есть две стороны: творческая и техническая; во всяком искусстве есть элемент ремесленности. Художники не стыдятся целые годы учиться технике живописи и рисунка; не стыдятся учиться композиторы, и не думают, что, например, изучение контрапункта унижает свободу их творчества. Нельзя научиться быть художником: это дар прирожденный; но нельзя быть совершенным художником, не учась. Зачем же закрывать на это глаза и всех художников обрекать на то, чтобы они были самоучками? «Наука сокращает нам опыты быстротекущей жизни»; изучение техники своего искусства сокращает художнику время, которое он тратит на бесполезное искание своими силами того, что уже давно найдено. Конечно, гениальный математик и без помощи руководств сумеет, может быть, вновь открыть дифференциальное исчисление: но не проще ли предложить ему прослушать соответствующие лекции профессора!

Разумеется, под «искусством писать стихи» надо разуметь не одно умение владеть размером и рифмой. Уже в настоящее время «наука о стихе» есть сложная и многообразная систе-

ма[1]. Но эволюция поэзии состоит в непрестанном искании новых форм, новых средств изобразительности, позволяющих глубже и адэкватнее выразить чувство или мысль. С работою каждого нового поколения все большие и большие возможности открываются поэту; все более освобождается поэзия от всего лишнего, загромождавшего в стихах самую их сущность: поэтическую идею (есть «поэтические идеи», как есть «музыкальные мысли»). Это можно сравнить с совершенствованием способов очищать золото от шлака: с годами все более и более чистый металл сверкает в стихах художников слова. С одной стороны — все утончающаяся психическая жизнь человека требует все более тонких орудий для своего выражения; с другой стороны — постоянная дифференциация ощущений требует все большего разграничения элементов в каждом переживаемом мгновении. Сапфо или Катулл не могли знать тех задач, которые жизнь поставит перед Тютчевым, Фетом, Мюссе, Верлэном. Но даже Мюссе и Фет, не говоря уже о Шиллере и Байроне, не могли предугадать

---

[1] Достаточно просмотреть несколько сот страниц, посвященных Андреем Белым анализу одного четырехстопного ямба (в названной выше его книге «Символизм»), чтобы составить представление о сложности этой системы знаний.

того разграничения между чисто поэтическим переживанием и разными «сопутствующими» ему элементами, которое совершит, например, Малларме. Я уже не говорю о явной и понятной всем необходимости найти новые приемы изобразительности для выражения и воплощения явлений, созданных всецело новым временем: о том, например, что Верхарну пришлось искать новых форм поэзии, когда он захотел включить в область поэзии все стороны современности, ее социальную борьбу, картины наших городов и фабрик, соображения о всем ходе современной мировой жизни.

Возвращаясь к нашей, русской поэзии, надо сказать, что неосведомленность наших поэтов в технических завоеваниях их западных собратьев стоит в связи вообще с низким уровнем их познаний. «Природа делает певца, а не ученье» — это утверждение героя «Чужого толка» все еще остается символом веры весьма многих. Что поэт — учитель человечества, и что учитель должен знать больше своего ученика, об этом мало кто думает. В другом месте[1] я надеюсь подробнее разобрать вопрос, насколько необходимо современному поэту стоять на уровне лучших умов своего времени, насколько ослабляется значение всего, что он

[1] См., например, мою статью о «Научной поэзии».

делает, от его неосведомленности в области философских и научных завоеваний века. Знакомство с последними выводами философской мысли, с новыми открытиями точных наук, с ходом политической и социальной жизни своего времени открывает поэту новые дали, дает ему новые темы для его стихов, позволяет ему ставить вопросы, важные и нужные его современникам. Поэт, которому есть что сказать по вопросам, волнующим передовую часть общества, никогда не будет лишним,— он вновь вернет поэту то высокое положение, какое занимал он в мире древнем... Наши современные поэты, далекие от этого идеала, в неисчетный раз занимаются воспеванием восходов и закатов, радостей первого свидания и восторгами свидания не первого, тоской по поводу ненастного дня или по тому поводу, что им все почему-то наскучило. Они забывают, что стихи — совершеннейший из способов пользоваться человеческим словом, и что разменивать его на мелочи, пользоваться им для пустяков — грешно и стыдно...

1903. 1911

ФИАЛКИ В ТИГЕЛЕ

«Стремиться передать создания поэта с одного языка на другой,— это то же самое, как если бы бросили в тигель фиалку, с целью открыть основной принцип ее красок и запаха. Растение должно возникнуть вновь из собственного семени или оно не даст цветка,— в этом-то и заключается тяжесть проклятия вавилонского смешения языков».

Это слова Шелли. Разложить фиалку в тигеле на основные элементы и потом из этих элементов создать вновь фиалку: вот задача того, кто задумал переводить стихи. Тайна того впечатления, какое производит создание поэзии не только в идеях, в чувствах, в образах, но раньше того в языке,— именно потому мы и называем данное произведение созданием поэзии, а не скульптуры или музыки. Поэт находит возможным воплотить что-то важное, бесконечно для нас важное (может быть, «вечное») — в словах. Это такое же чудо, как то, что ваятель «прозревает» нимфу в грубой глыбе мрамора. Слова, включенные

в тесный размер стихотворения, столь же отличаются от обычной речи, от обычного «языка» (разговорного, делового, научного), как статуи Фидия и Микель-Анжело от диких скал Пароса или каменоломней Каррары.

Стихи, переложенные прозой, даже хорошей прозой,— умирают. «В полях еще встречается снег, но уже текут весенние ручейки, и их журчание пробуждает спящую землю». В этих словах ничего особенно резкого, особенно чуждого не прибавлено к тютчевским стихам. Если бы французский поэт сумел в таких выражениях передать на своем языке «Весенние воды», многие сказали бы, что он дал близкий и верный перевод. Но разве можно узнать в этих прозаических строках — удивительное:

Еще в полях белеет снег,
А воды уж весной шумят,
Бегут и будят сонный брег...

С другой стороны, редко кто из поэтов в силах устоять пред искушением — бросить понравившуюся ему фиалку чужих полей в свой тигель. Пушкин переводил Парни, Шенье, Мицкевича, Барри-Корнуэлля; Лермонтов — Байрона, Гейне, Гёте; Тютчев — того же Гейне, Гёте, Шиллера; Жуковский большую часть своей деятельности отдал переводам; Фет всю жизнь переводил — и любимых своих

немецких поэтов и Гафиза (с немецкой передачи), и классиков: Горация, Вергилия, Овидия, Тибулла, Катулла,— переводил, так сказать, бескорыстно, потому что почти ни в ком не встречал сочувствия своим переводам. Поэты, названные здесь, способны были творить, могли создавать свое, и то, что они создавали, было по достоинству оценено. И все же их влекло непобедимо к бесплодному, к неисполнимому труду — воспроизводить чужеязычные стихи по-русски.

Пушкин, Тютчев, Фет брались за переводы, конечно, не из желания «послужить меньшей братии», не из снисхождения к людям недостаточно образованным, которые не изучили или недостаточно изучили немецкий, английский или латинский язык. Поэтов, при переводе стихов, увлекает чисто художественная задача: воссоздать на своем языке то, что их пленило на чужом, увлекает желание — «чужое вмиг почувствовать своим»,— желание завладеть этим чужим сокровищем. Прекрасные стихи — как бы вызов поэтам других народов: показать, что и их язык способен вместить тот же творческий замысел. Поэт как бы бросает перчатку своим чужеземным сотоварищам, и они, если то борец достойный, один за другим подымают эту перчатку, и часто целые века длится международный турнир на арене мировой

литературы. Так, в борьбе с Данте уже честь остаться хромым, как Иаков.

Да и никогда (или за весьма редкими исключениями) стихи на чужом языке не производят такого же впечатления, как на родном. Кроме знания языка, нужно еще особое чутье к его тайнам, чтобы до глубины понять намеки поэта (намеки самым смыслом слова и звуком его),— чутье, которое, кажется, дается лишь для материнского языка (langue maternelle). Все мы, «называемые образованные люди» (пользуясь своеобразным выражением А. Добролюбова), знаем с детства немецкий язык, но вряд ли я ошибусь, сказав, что большинство из нас представляет себе поэзию Шиллера не по подлинникам, а по переводам Жуковского. Точно так же все мы потратили больше семи лет на изучение классических языков, читали на уроках и Одиссею и Илиаду в оригинале, но редко кто из нас знаком с Гомером не по Гнедичу и Жуковскому.

И сколько бы ни распространялось образование, как бы ни ширилось в обществе знание иностранных языков,— работа поэтов-переводчиков не прекратится. Пока не снимется «проклятие вавилонского смешения языков» (а этого, конечно, не будет никогда) и пока «в подлунном мире жив будет хоть один пиит», останутся в поэтических лабораториях тигели

для разложения фиалок на их составные элементы. И будущие поэты, так же как современные, воссоздав из этих элементов новое растение, будут досадовать, что оно в сущности так не похоже на пленивший их цветок.

Передать создание поэта с одного языка на другой — невозможно; но невозможно и отказаться от этой мечты.

Все эти достаточно знакомые мысли припомнились мне вновь при чтении переводов Г. Чулкова «Двенадцати песен» М. Метерлинка.

Я давно уже люблю фиалки, выращенные Метерлинком, и готов был радоваться, что они расцвели теперь и «в лесах поэзии родимой». Но в книге Г. Чулкова я не узнал знакомых цветов, хотя форма их лепестков, их окраска и их запах, казалось, были те же. Переводы Г. Чулкова я читал как новые, как чужие мне стихи, хотя в них были точно сохранены образы «Песен», и их строгий, простой язык и часто даже буквально их слова. И мне непобедимо захотелось самому бросить эти любимые фиалки в тот тигель, от которого предостерегал Шелли.

Но раньше я должен был уяснить себе, в чем недостатки переводов Г. Чулкова, какой скрытый недуг убивает в них все своеобразие метерлинковской поэзии.

Внешность лирического стихотворения, его форма, образуется из целого ряда составных элементов, сочетание которых и воплощает более или менее полно чувство и поэтическую идею художника,— таковы: стиль языка, образы, размер и рифма, движение стиха, игра слогов и звуков. Называю только важнейшие элементы и называю условными именами, потому что толкование каждого из этих терминов потребовало бы целой статьи. Воспроизвести при переводе стихотворения все эти элементы полно и точно — немыслимо. Переводчик обычно стремится передать лишь один или в лучшем случае два (большею частью, образы и размер), изменив другие (стиль, движение стиха рифмы, звуки слов). Но есть стихи, в которых первенствующую роль играют не образы, а, например, звуки слов («The bells» Эдгара По) или даже рифмы (многие из шуточных стихотворений). Выбор того элемента, который считаешь наиболее важным в переводимом произведении, составляет метод перевода.

Жуковский во всех своих переводах заботился больше всего о том, чтобы передать сюжет и образы: таков был его мотод перевода; он часто изменял даже размер, совсем не думал о движении стиха и лишь изредка обращал внимание на его звуковое значение, почти

исключительно при звукоподражании. Фет, наоборот, внимательнее всего относился именно к движению стиха, и его русские стихи почти точь-в-точь укладываются на оригинал: цезуре соответствует цезура, enjambement — enjambement[1] и т. д.; Фет жертвовал ради такого совпадения даже смыслом, так что иные гекзаметры в его переводах Овидия и Вергилия становятся понятны лишь при справке в латинском тексте. К. Бальмонт почти исключительно занят передачей размера подлинника и совсем, например, пренебрегает стилем автора, переводя и Шелли, и Эдгара По, и Бодлэра одним и тем же в сущности бальмонтовским языком.

При переводе «Песен» Метерлинка Г. Чулков позаботился прежде всего о том, чтобы передать их образы и стиль. Его переводы написаны просто, как и сами «Песни». Ему удалось сохранить схематичность Метерлинка, удалось дать, как и в подлиннике, именно символы, отвлеченные, но не сухие. Вся обстановка этой своеобразной поэзии, эта жизнь полусредневековая, полуфантастическая, воспроизведена Г. Чулковым чутко и верно. Можно сказать, что его переводы вводят нас в тот же

---

[1] Перенос слов, связанных по смыслу с данным стихом, в следующий стих *(франц)*.

мир, как подлинные «Песни». И, однако, повторяю, русские стихи звучат совершенно иначе, чем французские. Читаешь Г. Чулкова, а не Метерлинка по-русски.

Мне кажется, что Г. Чулков избрал неверный метод перевода. «Песням» Метерлинка их характер, их душу дают не образы, а склад стиха, и его движение. Отвергнув все обычные приемы современного стихотворчества, почти пренебрегая размером и лишь как исключением пользуясь рифмой, Метерлинк построил свои «Песни» на ритме образов и слов. Размер у него основан не на числе слогов, а на равновесии образов в стихах и на параллелизме слов; рифма не на звуковом сходстве двух слов, а на их логическом отношении. Этот строго обдуманный прием творчества дал скелет, раму всех двенадцати «Песен». Как только Г. Чулков сломал ее, пересказал «Песни» Метерлинка своими словами,— тотчас они перестали быть «песнями», сделались просто «стихотворениями».

Все сказанное легче уяснить на примере. Вот текст Метерлинка:

Elle avait trois couronnes d'or,
A qui les donna-t-elle ?

Elle en donne une à ses parents :
Ont acheté trois réseaux d'or
Et l'ont gardée jusqu'au printemps.

Elle en donne une à ses amants
Ont acheté trois rêts d'argent
Et l'ont gardée jusqu' à l'automne.

Elle en donne une à ses enfants.
Ont acheté trois nœuds de fer
Et l'ont enchaînée tout l'hiver.

У Г. Чулкова:

Она имела три короны золотые.
Кому она их отдала?

Одну она родителям дала:
И вот купили сети золотые,
И до весны она в сетях была.

Одну она влюбленным подарила:
Из серебра тенета дали ей,
И в них она до осени ходила.

Одна была подарком для детей:
Тогда ее в железо заковали,
И зиму долгую ее не выпускали.

В переводе есть отдельные неудачные выражения: «она имела» (вместо «у нее было»), «влюбленным» (речь идет не о каких-то посторонних «влюбленных», а о «ее возлюбленных», «ее милых», «ее любовниках» — ses amants); есть досадные лишние слова: «и вот», «тогда»; есть неприятные глагольные рифмы: «подарила — ходила», «заковали — выпускали»,— но

вовсе не эти недостатки, почти неизбежные в стихотворном переводе, делают стихи Г. Чулкова так непохожими на стихи Метерлинка. Важнее то, что в переводе утрачен склад песни.

У Метерлинка песня разделена на три терцины, и эти три терцины почти тождественны. Каждый из трех стихов первой терцины почти буквально повторяется в двух следующих строфах, на том же самом месте; меняются только последние слова. Так, первый стих первой терцины звучит: «Elle en donne une à ses parents»; во второй терцине изменено здесь только последнее слово: «Elle en donne une à ses amants»; то же и в третьей терцине: «Elle en donne une à ses enfants». Эти последние слова — «parents — amants — enfants» рифмуются друг с другом не столько по звуку, сколько по смыслу. У Г. Чулкова вместо этого три совершенно различных стиха: «Одну она родителям дала» — «Одну она влюбленным подарила» — «Одна была подарком для детей». Вторые стихи каждой терцины тоже отличаются только последними словами — «réseaux d'or», «rêts d'argent», «nœuds de fer», опять-таки дающими своеобразную смысловую рифму, независимо от излишней уже, случайной звуковой рифмы — «amants — argent», «fer — l'hiver». То же—и третьи стихи каждой терцины. У Г. Чул-

кова не только нет смысловых рифм Метерлинка, но уничтожен самый параллелизм в расположении слов. И потому-то весь перевод Г. Чулкова, при условной «близости» и «верности», дает впечатление пересказа.

Совершенно то же самое надо сказать о переводе песни «Ils ont tué trois petites filles», построенной аналогично.

В песне «Quand l'amant sortit» параллельны у Метерлинка вставные строки (вторая в каждой строфе) «J'entendis la porte», «J'entendis la lampe», «J'entendis son âme». У Чулкова и порядок слов и однообразие их нарушены: «Я слышал двери скрип», «Я видел лампы свет», «Ее дыханье я узнал».

В песне «Les trois sœurs aveugles» параллельны у Метерлинка стихи, начинающие каждую из трех последних строф (и повторяющиеся затем в строфе на третьем месте): «Ah! dit la première», «Ah! dit la seconde», «Non! dit la plus sainte». У Г. Чулкова эти смысловые рифмы утрачены: «Ах, сказала одна», «Ах, сказала вторая тогда», «Нет, сказала святая в ответ».

В песне «On est venu dire» параллельны у Метерлинка тоже стихи, начинающие из трех последних строф (и повторяющиеся затем в строфе на третьем месте): «A la première porte», «A la seconde porte», «A la troisième

porte». У Г. Чулкова этот параллелизм совершенно нарушен: «У первых я теперь дверей», «Передо мной вторая дверь», «У третьих я стою дверей».

Сходные примеры можно привести изо всех двенадцати «Песен». Если сравнивать каждый стих отдельно, большею частью приходится признать перевод Г. Чулкова удачным; его отступления от подлинника, повидимому, ничтожны. Но незаметно, почти нечувствительно, эти незначительные отступления видоизменяют весь характер «Песен». Г. Чулков пренебрег тем самым, что дает все своеобразие поэзии Метерлинка. Он поступил почти так же, как иные портретисты, точно сохраняющие черты лица, но не умеющие схватить его выражения.

Жуковский в предисловии к переводу Одиссеи говорит, что гораздо важнее передать течение речи Гомера, чем гоняться за фактурой отдельного стиха. Так, в «Песнях» Метерлинка важнее их склад, чем их образы. Переводчик «Песен» вправе и обязан, ради сохранения их склада, жертвовать точной передачей их образов. «Вольным» переводом этих «песен» надо признать не тот, который удаляется от точного воспроизведения картин подлинника (если, конечно, замысел автора, «идея» песни и проникающее ее настроение сохранены), но тот, который разрушает особенности ее склада.

Часто необдуманная верность оказывается предательством.

«В искусстве каждый делает не то, что хочет, а то, что может». И, конечно, в предлагаемых здесь переводах семи «Песен» мне далеко не удалось применить те самые приемы, которые я только что защищал. Но я твердо уверен, что только этим путем,— заботясь более о складе песен, чем о их «внешнем» содержании,— можно приблизиться к верному воспроизведению поэзии Метерлинка по-русски.

Замечу кстати, что иные из моих переводов уже были раньше напечатаны (в «Книге раздумий», в приложениях к журналу «Звезда» и в одной московской газете — т. е. в изданиях мало заметных или мало замеченных).

1905

НАУЧНАЯ ПОЭЗИЯ[1]

I

Недавно *Matin* напечатало неизданное письмо Ж. Бизе к одному из его друзей о искусстве, разуме и прогрессе. «Ваш прогресс,— пишет Бизе,— неизбежный, неумолимый, убивает искусство. Бедное мое искусство! Общества, наиболее зараженные суевериями, были великими двигателями в области искусства: Египет, Эллада, эпоха Возрождения... Докажите мне, что у нас будет искусство разума, истины, точности, и я перейду в ваш лагерь!.. Как музыкант, я объявляю вам, что если вы уничтожите адюльтер, фанатизм, преступность, заблуждения, сверхъестественное,— не будет никакой возможности написать ни одной ноты. Искусство падает по мере того, как торжествует разум. Создайте мне сегодняшнего Гоме-

---

[1] René Ghil. De la Poésie scientifique, Collection «L'Esprit du temps», Gastien — Serge éditeur, Paris, 1909.

ра, сегодняшнего Данте! Но как? Воображение имеет свои химеры, свои видения. Вы уничтожите химеры, и тогда прощай искусство!»

Года два назад в том же смысле высказался Сюлли-Прюдом в предисловии к новой «Антологии» современных французских поэтов[1].

«В поэзии нет эволюции,— заявил он.— Образ вселенной видоизменился для каждого культурного ума. Небо для нас уже не покров с подвешенными, для нашего освещения, лампадами: оно — бесконечное пространство, без дна и без вершины. Шаровидность земли отодвинула в неопределенную даль столбы Геркулеса. Стираются грани между миром животным и растительным. Вещество все более и более теряет свой характер грубой косности, непременно протяженной: физика и химия стремятся уточнить его, обратив в систему точек, центров сил, лишенных протяжения. Бесчисленные чудеса прославляют мощь человеческого ума. Но ничего из этого, если не считать редких прорывов, не проникло в сферу поэтического вдохновения. Любовь, со всеми связанными с нею страстями, осталась ее последним господином, как была первым. Я не удивляюсь этому

---

[1] «Anthologie des Poétes fransais contemporains» par G. Walch. Ch. Delagrave ed. Paris, 1906—1907.

и не жалуюсь на это. Ибо ничто, кроме любви, не способно вполне наполнить сердца».

Нельзя сказать, чтобы суждения автора «Кармен» и автора «Разбитой вазы» были особенно новы и неожиданны, а, вернее сказать, они просто банальны. «Искусство падает по мере того, как торжествует разум», «Прогресс, неизбежный, неумолимый, убивает искусство», «В поэзии нет эволюции»— это общие, «ходячие» воззрения. Тогда как никто не сомневается, что наука нашего времени ушла неизмеримо далеко от науки древности, многие уверены, что в искусстве видоизменились лишь формы, а по содержанию оно стоит на том же месте, что и два с половиною тысячелетия назад, если только не пошло назад,— и мало того, что уверены, но, подобно Сюлли-Прюдому, «не удивляются этому и не жалуются на это». Вероятно, еще большее число лиц уверено, вместе с Ж. Бизе, что между «искусством» и «прогрессом», между «искусством» и «разумом» существует исконный, неустранимый антагонизм, и что там, куда проливает свой свет наука, тают туманы и призраки искусства. И, конечно, наш Баратынский был не одинок, когда, более полувека тому назад, запечатлел такой взгляд в своих кованых стихах:

Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны...

Вот почему слова, поставленные во главе этой статьи: «научная поэзия», должны многим показаться противоречием в терминах, чем-то вроде «квадратного круга». Между тем это — лозунг, объединяющий в настоящее время целую группу писателей, ставящих себе целью доказать, что между наукой и искусством союз не только возможен, но и необходим. «De la pensée avant toute chose» [1], вот какое требование к поэзии предъявляет один из них [2], перефразируя стих Верлэна. Поэзия, по мнению этих новаторов, прежде всего должна мыслить; отказавшись ото всего, что наша мысль считает «заблуждениями» (и на чем, по мнению Ж. Бизе, основано все искусство), поэзия должна искать одной истины. Только тогда поэзия вернет себе в современном обществе то значение, какое она имела в древнем, только тогда она станет чем-то нужным, важным и будет уверена, что и в грядущем ей обеспечено почетное место.

Родоначальником этого движения надо признать Ренэ Гиля, который первый во французской поэзии выставил идею «научной поэзии»

---

[1] Мысль прежде всего *(франц.)*.

[2] «Les Document du Progrès». «Revue internationale», Octobre, 1908.

и вот уже четверть века всячески пропагандирует ее.

Ренэ Гиль — одна из оригинальнейших фигур в современной французской литературе. Он начинал свою деятельность в 80-х годах вместе со «вторым поколением символистов». Одно время он считался учеником Ст. Малларме (который был на двадцать лет его старше), но потом обособился от него и от всех «символистов» и выставил свою эстетическую теорию. Это очень скоро привело Гиля к полному одиночеству в литературных кругах: защитники традиций не признавали его как новатора; деятели «новой» поэзии относились к нему как к чужаку, как к врагу. Такое положение многих могло бы смутить, но Р. Гиль нашел в себе мужество, чтобы в течение двадцати пяти лет неуклонно отстаивать то, что считал истиной, не идя ни на какие компромиссы, предпочитая оставаться в тени, чем поступиться хотя бы одной иотой своего учения. Подобная стойкость убеждений—явление далеко не обычное в наши дни.

Как известно, в 90-х годах новые поэтические школы во Франции могли праздновать победу. Их журналы получили, наконец, настоящее распространение, книги многих «символистов» завоевали широкий круг читателей, и республиканское правительство почло нуж-

ным украсить сюртуки более видных из них ленточкой Почетного легиона (Ж. Мореаса, А. де Ренье, Ф. Вьелэ-Гриффина и др.). В эту эпоху самые непримиримые из деятелей «новой» поэзии поспешили отречься от всех крайностей, как от заблуждений юности, и получить свою долю при дележе общего успеха. Гюстав Кан, который на заре своей деятельности также был учеником Маллармэ, подражал учителю в изысканности и исхищренности языка и держался самых «левых» эстетических теорий,— быстро перешел ко взглядам общепринятым и к самой обиходной прозе, той, которую Верлэн клеймил когда-то названием «литературы»: теперь Г. Кан постоянный сотрудник распространеннейших ежемесячников и любимейший парижский conférencier[1]. Ж. Мореас, основавший было свою особую «романскую» школу в поэзии, как только убедился, что школа его успеха иметь не будет, отказался от всяких теорий и стал писать бойкие фельетоны в газетах. М. Метерлинк, когда-то автор «Принцессы Малэн», не только написал общедоступную «Монну Ванну», но и стал поставлять в «Le Figaro» передовые статьи о боксе и автомобилях...

Нет сомнения, что и Р. Гиль мог бы добить-

---

[1] Лектор *(франц.)*.

ся популярности, если бы согласился пожертвовать своими юношескими мечтаниями и пойти навстречу запросам дня. Но он предпочел остаться в одиночестве. «Не раз,— пишет он сам в начале своей новой книги,— меня более или менее дружески упрекали в том, что я не задумал и не написал своей Поэмы в форме более доступной большой публике, хотя бы при этом мне и пришлось до некоторой степени пожертвовать своим идеалом новатора. Эти жалобы подкреплялись уверением, что я, ценой некоторых уступок и компромиссов, мог бы достичь самой широкой известности и самого быстрого влияния. Но я полагаю, что художник должен быть неразрывно связан с своим созданием, ибо это создание не что иное, как проявление его существа. И я просто предъявил к самому себе те моральные требования, которые вытекают из моего учения»[1].

Свои эстетические воззрения Ренэ Гиль изложил сначала в небольшой статье, напечатанной в 1887 г. в одном из тогдашних «маленьких» журналов и озаглавленной «Трактат о Слове» («Le Traité du Verbe»). Этот трактат после того не раз перепечатывался, причем Гиль постоянно развивал и совершенствовал

---

[1] «De la Poésie seientifique», pp. 5—6.

его. В последней редакции[1] — это обширное исследование о целях, методах и пределах поэзии. Несколько изданий «Трактата» показывают, что были лица, которые им интересовались, но надо сознаться, что он не встретил никакого отзыва в литературе и долгое время не оказывал никакого влияния. Доля вины падает в этом, может быть, и на самого автора. Дело в том, что «Трактат» написан крайне трудным языком, чрезмерно сжатым, переполненным необычными терминами. Читать «Трактат», как читают другие книги, нет никакой возможности: его надо медленно изучать, а местами прямо дешифрировать.

Однако идеи Р. Гиля все же оказались жизнеспособными, и брошенные им семена, хотя и поздно, но дали всходы. В начале нового века стали появляться лица, которым мысль о «научной поэзии» казалась не нелепой утопией, но благородным, достижимым идеалом. У Р. Гиля нашлись единомышленники и последователи.

В 1905 г. был основан для проповеди «научной поэзии» журнал «Ecrits pour l'art»[2]; его редактором был Жан Руайэр, среди сотрудников стояли имена: Абель Пеллетье, Э. Дантин,

---

[1] Под заглавием «En Méthode à l'Œuvre», A. Messein éd. Paris, 1904.

[2] «Записки по искусству» (*франц.*).

Садиа Леви, Р. Рандо, О. де Ла-Файет, не считая других, примкнувших к движению более или менее случайно. Журнал просуществовал год, дал ряд очень интересных критических статей и прекратился по обычной причине — недостатку средств.

В том же журнале начинали два молодых поэта: Ренэ Аркос и Шарль Вильдрак. В следующем, 1906 г., они вместе с несколькими из своих друзей-единомышленников, Ж. Дюамелем, Ж. Ромэном, А. Мерсеро и др., основали братство-издательство «L'Abbaye» — «Аббатство». Члены «Аббатства» ставили себе целью служить своему братству не только духовными силами, но и физическим трудом. Была основана типография, в которой поэты «Аббатства» сами набирали и печатали свои книги. Из этой типографии за два года вышло около двадцати томов, развивающих идеи «научной поэзии». К весне 1908 г. типография «Аббатства» должна была закрыться.

Независимо от движения «Ecrits pour l'art» и от «Аббатства» возник в 1907 г. небольшой журнальчик «Les Bandeaux d'Or» [1]. Его главными сотрудниками были Тео Варлэ, Поль Кастио и П. Жув. Не разделяя вполне идей «научной поэзии», журнал, однако, настолько

---

[1] Золотой обруч *(франц.)*.

приближался к ним, что скоро в нем приняло участие большинство поэтов «Аббатства».

В настоящем году, наконец, в распространенной серии «L'Esprit du temps»[1], появилось популярное изложение принципов «научной поэзии», написанное Р. Гилем: «De la Poésie scientifique». В противоположность его трактату оно изложено совершенно просто и с благородной отчетливостью мысли.

Все эти явления — слабая зыбь на притихшей было (после «победы символистов») поверхности французской литературы, позволяющая надеяться, что в ней зарождается новое течение, которое может оказаться и сильным и благотворным.

II

В чем же состоит идеал, выражаемый этим странным, с первого взгляда противоречивым, оксюморным сочетанием слов «научная поэзия»? Что нового хотят внести пионеры «научной поэзии» в искусство и чем их произведения должны, по их мысли, отличаться от других поэтических созданий[2].

---

[1] Дух времени *(франц.)*.

[2] Мы не ограничиваемся в нашем изложении идей «научной поэзии» пределами книги, заглавие которой выписано во главе этой статьи, но принимаем во внимание как основное сочинение Р. Гиля («En Méthode à l'Œuvre»), так и различные журнальные статьи.

Значительное место все статьи, посвященные «научной поэзии», отводят критике обычных, ныне господствующих приемов поэтического творчества, и эта критика очень характерна для стремления новой группы.

За немногими исключениями, современный поэт,— говорит Р. Гиль,— род фонографа. Он убежден, что его дело — запечатлевать, без всякой дальнейшей цели, в строфах, более или менее певучих, свои чувства. Современный поэт бродит по земле в поисках за впечатлениями, а его способность сочинять стихи записывает в ритмических строках все, что он переживает. Поэт влюблен, и вот он пишет стансы о силе страсти; он грустен и сочиняет скорбную элегию; он едет в Альпы, и появляется сонет к горным вершинам. Он не ставит своей поэзии никакой определенной задачи, работает без всякого плана и метода, не задумывается над тем, нужны ли кому-нибудь его признания.

Через это современная поэзия крайне эгоистична (или, как предпочитает выражаться Р. Гиль,—эготична). Только у очень немногих, исключительных людей разрозненные, интимные переживания представляют общий интерес. Но даже и эти исключительные личности, отличающиеся особо оригинальным строением души, только в отдельные минуты способны

чувствовать по-новому, не так, как другие. Поэтому на два десятка интересных и нужных стихотворений у поэта-эготиста (например, у Верлэна) — две сотни лишних, повторяющих иными словами то, что не раз было сказано другими или им самим. И на такое повторение чужого обречены все поэты своего «я», ибо число простых чувств и их оттенков не бесконечно, исчерпаемо и едва ли даже не исчерпано за три тысячелетия, что существует европейская поэзия.

С другой стороны, современная поэзия по большей части чужда современности. Сюлли-Прюдом был прав, когда говорил, что ничто из современных идей не проникает в сферу поэзии: ее господином остается, как в XVII веке, любовь и связанные с нею чувства. Изменяются воззрения человечества на природу и вселенную, на вопросы добра и зла; изменяются все взаимоотношения между людьми; изменяются все формы жизни; но поэзия как будто не замечает ничего из этого. Какие бы проблемы ни волновали современное общество, поэты не смеют к ним и приступиться и продолжают лепетать прежние песенки: о лунных ночах, о прелести весны, о красоте моря, о устах милой, о свирели пастушка. Мало того, несмотря на благородные усилия отдельных новаторов, каким был Бодлэр, каков в наши дни Верхарн,

ввести в круг поэзии образы окружающей нас жизни, большинство поэтов до сих пор не может освободиться от аксессуаров романтизма и античности. Мы живем в мире телеграфов, телефонов, биржи, театров, ученых заседаний, океанских стимеров, поездов-молний, а поэты продолжают оперировать с образами, нам совершенно чуждыми, сохранившимися только в стихах, превращающими мир поэзии в мир неживой, условный.

«О счастливая Франция! — воскликнул в одной статье Катюль Мендес.— О счастливая Франция, не перестающая производить поэтов, еще и еще поэтов!» — Увы, которые все похожи друг на друга,— добавляет Р. Гиль.— В самом деле, все бессчетное число стихотворений, которое ежегодно сыплется на голову читателей, как из бездонного рога изобилия, в конце концов не более, как перепевы некольких десятков, много сотни, давно знакомых тем. Что же удивительного, что поэзия многим начинает казаться делом не серьезным, в лучшем случае, приятным отдохновением между жизненными делами. Постепенно книги стихов переходят в руки юношей и светских дам, а люди мыслящие, люди трудящиеся считают, что у них нет времени на то, чтобы тратить его на знакомство с чужими чувствами.

Такому пониманию поэзии, как случайного выражения своих впечатлений и личных переживаний, как чисто схоластической разработки однажды навсегда установленных тем,— искатели «научной поэзии» противополагают свой идеал искусства, сознательного, мыслящего, определенно знающего, чего оно хочет, и неразрывно связанного с современностью.

Основная идея Р. Гиля и его последователей состоит в том, что «поэзия есть верховный акт мысли». Поэтический образ есть результат синтезирующей способности нашего интеллекта. Поэтому поэзия должна быть, как и наука, проявлением мысли, только выраженной не в отвлеченной схеме, а в живом образе.

Это не значит, конечно, что поэзия должна повторять и пересказывать те же истины, которые уже найдены наукою. И Ренэ Гиль и его последователи несколько раз повторяют, что дело вовсе не в том, чтобы перелагать в стихи астрономию или социологию. Дело в том, чтобы поэзия приложила свои силы к разработке своим методом тех же вопросов, которые волнуют лучшие умы человечества и которые в пределах своих средств пытается решить наша наука. Знакомство с научными данными должно открыть поэту новые горизонты, должно доставить ему неисчерпае-

мый, постоянно увеличивающийся запас новых тем для его творчества, не личных, не местных, но всеобщих, всемирных.

«Поэзия должна стать страстной метафизикой человека и вселенной в их взаимоотношениях, познанных наукою»,— пишет Р. Гиль[1]. Говоря о «страстной метафизике» («méta-physique émue»), он, если мы верно понимаем его мысль, хочет отличить метафизику-поэзию, выраженную в художественных образах, от метафизики-науки, как системы отвлеченных идей. Называя же поэзию «метафизикой», он хочет отличить ее от всякой отдельной научной дисциплины, как познание обобщающее, синтезирующее. Таким образом, он требует от «научной поэзии», чтобы ее создания давали нашему познанию то единство, которое не в силах дать ему разрозненные отрасли науки.

Но окружающая нас жизнь есть непосредственный и ближайший объект познания; из этого Р. Гиль выводит для поэзии обязательство быть «современной», а для поэта быть «певцом жизни». Конечно, поэзия не может при этом играть роль простого зеркала, безразлично и безучастно отражающего все явления текущей действительности, ибо отражать, пов-

---

[1] René Ghil. Le Poéte philosophe. Ecrits pour l'art, Mars, 1905.

торять, не значит познавать. Поэзия должна осмысливать действительность, устанавливать ее отношения к постоянным законам истории и социологии. Пользуясь своим методом интуитивного синтеза, поэзия может стать предугадчицей будущего, и поэту вернется его древнее имя — vates, пророк.

Р. Гиль предостерегает, однако, от мысли, что он делает из поэзии служанку науки, ancillam scientiae. Только взаимодействие искусства и науки в силах создать истинную культуру данной эпохи. Поэзия должна дополнять науку и — обратно. Силой творческой интуиции поэт должен улавливать между элементами мира и жизни связи, еще не установленные точным знанием, и предугадывать новые пути, по которым наука может идти к новым завоеваниям. И если искусство должно отправляться от данных науки, то, в свою очередь, наука должна искать животворного дыхания в искусстве.

Поэзия, основанная на таких принципах, трактующая о вопросах, равно важных для всего человечества, занятая проблемами современности, уже не будет чем-то лишним и ненужным. Ученому, привыкшему наблюдать мир в одном определенном разрезе, она сообщит широкие обобщения, которые откроют ему новые перспективы в его науке; политическому

деятелю поможет осмыслить данный исторический момент, его связь с прошлым и будущим; каждому мыслящему человеку даст стройное, строго продуманное миросозерцание. Можно надеяться, мечтает Р. Гиль, что замечательнейшие из книг стихов, задуманных и исполненных с этой точки зрения, станут в нашем обществе тем, чем были книги стихов на древнем Востоке — священными книгами [1].

Развивая идеи учителя, Ж. Дюамель пишет: «До сих пор оказывалось жизнеспособным и таким всегда будет только то искусство, которое мыслит... Но в тот век, когда плодотворное знание готовится поднять массы и властно подчиняет себе все способные к его восприятию умы,— в такой век искусство тем более должно мыслить, и притом не так, как мыслили целые годы тому назад, а так, как будут мыслить завтра. Неужели искусство поэзии, так долго бывшего лишь выражением своей

---

[1] Р. Гиль предвидит, что эти будущие книги поэзии нельзя будет читать с той же легкостью, как многие современные сборники стихов, за утренним кофе, в вагоне. Но вряд ли такой метод чтения вообще подходит для создания истинной поэзии... Во всяком случае Р. Гиль просит любителей легкого чтения утешиться: рядом с «научной поэзией», конечно, будет существовать и поэзия бессмысленная, как сейчас рядом с истинной литературой существуют бульварные романы.

эпохи, не может стать для человечества неким предвестником, вифлеемской звездою, не может замкнуть в своей лучезарной сокровищнице все сознательные надежды будущего!»

Согласно с новым идеалом поэзии должно измениться и представление о поэте. Прежнему типу «поэта-эготиста» Р. Гиль противопоставляет свой тип «поэта-философа».

Раньше всего, однако, Р. Гиль спешит оговориться, что он вовсе не думает, что одно изучение, одно старание может сделать человека поэтом. В силе остается старое правило, что «poetae nascuntur» [1]. Кто не одарен от природы даром интуитивного синтеза, тот, конечно, окажется неспособным выполнить те требования, которые предъявляет поэту «научная поэзия». Но тогда как прежде считалось достаточным одного этого дара или даже одной способности слагать стихи, «научная поэзия» требует от своих деятелей много другого и большого.

Еще недалеко то время, когда наивно верили, что поэт безнаказанно может быть глупцом или невеждою (или, как подсмеивался наш И. И. Дмитриев, что поэту потребны только: «отвага, рифмы, жар»). Но писатель, который хочет в своей поэзии дать «страстную

[1] Поэтами рождаются (*лат.*).

метафизику», который хочет в своих стихах осмысливать современность,— должен стоять на уровне современного знания и обладать сознательным миросозерцанием. «Создайте мне сегодняшнего Гомера, сегодняшнего Данте!» — с безнадежностью восклицал Ж. Бизе. Но что делало Гомера — Гомером и Данте — автором «Божественной Комедии»? Не то ли, что они были просвещеннейшими людьми своего времени? Подобно этому, без своих обширных научных познаний, без смелости своей анализирующей мысли, вряд ли Гёте мог бы стать величайшим немецким поэтом XIX века. Высокая культура ума — бесспорно первый шаг для поэта, чтобы стать «сегодняшним Данте».

Поэты нашего времени отправляются от непосредственного чувства, от настроения. Для созданий «научной поэзии» исходной точкой должна быть сознательная мысль. «Ничто, кроме любви, не способно вполне наполнить сердце»,— утверждал Сюлли-Прюдом. Надо надеяться, что искание истины может быть столь же страстным, как искание счастия. «Если мы будем мыслить научно,— пишет Р. Аркос,— это не помешает нам остро чувствовать. Не значит ли повторять всем известное, говоря, что эмоция может быть следствием раздумья». «И разве не был великим поэтом,—

спрашивает Ж. Дюамель,— тот, для кого мысль: быть или не быть, явилась источником мучительной и страдальческой эмоции?»

Должен будет измениться и метод работы поэта. Сборник стихов станет не случайной грудой разнородных пьес, но книгой, задуманной и исполненной по определенному плану. Предприняв свой труд, сообразно со своими способностями и познаниями, поэт будет методически стремиться к его осуществлению. Он не будет более беспорядочно гоняться по свету за впечатлениями, но ему придется, подобно ученому, производить подготовительные работы, делать наблюдения и опыты, учиться и думать. При таком методе работы поэты, даже не одаренные исключительным, из ряду вон выходящим талантом, те, которые теперь заваливают книжный рынок хламом ненужных стихотворных жалоб, будут в состоянии исполнить, хотя бы и небольшое, но нужное, полезное дело в искусстве.

Р. Гиль предвидит, что в виде возражения ему укажут на бессознательность художественного творчества, и со всей решительностью отрицает эту пресловутую бессознательность. Путем подробного анализа «вдохновения»[1] он

[1] «De la Poésie scientifique», pp. 36—44.

устанавливает, какую роль играет в художественном творчестве элемент сознательного и подсознательного. Его вывод тот, что «вдохновение», или, что то же, «интуиция»,— необходимо во всякого рода работе мысли, в науке, как в искусстве. Все великие художественные открытия были совершены силою интуиции, хотя исходными точками для них и были положительные данные. Следовательно, и поэт может творить «вдохновенно», отправляясь от данных науки и философии. Этот вывод всего менее может изумить нас, русских, так как нам памятны слова нашего Пушкина: «вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии».

Таким образом, если осуществятся идеалы «научной поэзии», поэзия станет сознательной и мыслящей. Если до сих пор обычным символом поэзии был образ слепца-Гомера, то тогда его придется заменить образом провидца-Орфея.

III

Таково учение пионеров «научной поэзии». Наше личное отношение к их теории должно зависеть от двух причин. Во-первых, от решения вопроса, насколько осуществимы их мечтания; во-вторых, от нашего взгляда на взаимоотношение «искусства» и «науки».

Сами деятели «научной поэзии» указывают, что они вовсе не отделяют себя от всего исторического развития искусства, вовсе не мечтают начать что-то совсем новое, еще никогда не бывалое.

«Мне выпала честь,— пишет Р. Гиль,— в наши дни выставить эту идею («научной поэзии»). Говорю «в наши дни», потому что какой же отдельный человек может быть вообще **началом** чего-то. Не довольно ли уже той гордости, что я решился возобновить великую традицию поэтов так называемых «священных книг» Востока, поэтов, ближайшими к нам преемниками которых были, конечно, Лукреций, Гёте и Шелли».

Р. Аркос говорит еще определеннее: «Многие раньше нас шли по тому же пути. Среди многих других, в Элладе: Парменид, Эмпедокл; в Риме: Лукреций, Манилий, Пруденций; в средние века: Готье-де-Мец; в XVI веке: Дю-Барта, Агриппа д'Обинье; позже, в Германии: Гёте; в Англии: Шелли; у нас, во Франции: Эмиль Верхарн. Да и большая часть других поэтов мыслила в своих произведениях, по крайней мере иногда. То не всегда было удачно и никогда не было методично, но было».

Таким образом «научная поэзия» хочет продолжить некоторую традицию, идущую из самой глубокой древности. И, поскольку новая

школа избирает своим образцом Гёте, мы, конечно, можем только приветствовать ее. У самих же представителей новой школы пока слишком мало произведений чисто поэтических, чтобы можно было судить их теорию «по плодам ее». Да вряд ли это и было бы справедливо. Эстетическая теория может быть глубоко истинной, хотя бы сами ее защитники и не умели ее доказать художественными созданиями. На их стихи, рассказы и романы надо смотреть только как на первые опыты, как на образцы тех созданий, которые могут возникнуть позднее.

Ренэ Гиль предпринял обширную эпопею, которой не дал особого названия, озаглавив ее просто «Поэма» — «Œuvre». Ему хотелось бы в ней обозреть все судьбы нашей планеты, начиная с первых космических процессов до всей сложности современной социальной жизни. До последнего времени появилось десять томиков этой «Поэмы» [1]. Первая часть начинается гимнами, которые славят величие первых проявлений земного бытия, жизнь еще хаотическую, формы еще зыбкие, легко переходящие одна в другую. Вторая книга посвящена нашей меч-

[1] Начато новое издание «Поэмы»: René Ghil. Œuvre, Edition nouvelle et revue, A. Messein éd. Paris, 1905—1907. (Вышло 3 тома.)

те о золотом веке, о рае прошлого. Выведена человеческая чета, два ребенка, которые от бессознательной радости постепенно переходят к величию любви и страсти. Действие совершается в идеальной среде, и в душах этих детей «нет ни атавизма прошлого, ни тягостной ответственности за грядущее». Две отдельных книги, «Шаги человека» и «Крыши людей» изображают жизнь первобытного человека согласно с данными современной антропологии, его «первые шаги» по земле, его «первые кровли», под которыми впервые из племени выделились семьи... и т. д.

«Поэма», подобно «Трактату о слове», написана языком крайне трудным. Р. Гиль строго придерживался в ней своего учения о том, как должно пользоваться в поэзии словом [1]. Нет сомнения, что слово, в стихе, производит свое впечатление не только той идеей, которую оно означает, но и самым своим звуком. На этом основано все очарование ритма и вся музыка стиха. Р. Гиль требует, чтобы звук слова, его фонетическая сила, всегда, на всем протяже-

---

[1] Это учение под названием «Словесной инструментовки» («Instrumentation verbale») занимает значительное место во всех теоретических сочинениях Р. Гиля. Мы не нашли нужным подробно излагать это учение, так как не считаем его органически связанным с теорией «научной поэзии».

нии каждого поэтического произведения, соответствовал идейному значению слова (обычно в поэзии мы видим это лишь в отдельных, счастливых местах). Так гимны космическим процессам написаны широкими и тяжелыми стихами, с неожиданными остановками и словами, в которых преобладают глухие и медленные звуки. Для гимнов золотому веку выбраны напевы гиератических плясок, слова короткие, приятные, ласкающие самым своим звуком. Для изображения первобытного человека, напротив, подобраны слова отрывистые, но звучащие сурово, так что по звуку речь здесь приближается, насколько это возможно, к первичным человеческим говорам.

Гораздо менее характерны произведения других приверженцев «научной поэзии». Ренэ Аркос и Ж. Дюамель издали только по одной книге стихов, явно своих первых творческих опытов[1]. В книге Аркоса интересны поэмы, воспевающие космическую жизнь земного шара. Значительную часть книги составляют стихи, посвященные критике христианства и исканию новой веры. Книга Ж. Дюамеля пытается пересказать совершающуюся в душе борь-

[1] G. Duhamel. Des Legendes. Des Batailles. Ed. de « l'Abbaye». P. 1907. R. Arcos. La Tragédie des Espaces. Ed. de «l'Abbaye». P. 1906.

бу между пессимизмом чувства и оптимизмом веры в лучшее будущее человечества. Жюль Ромэн, в своей книге стихов [1], изучает коллективную душу, ту, которая возникает в определенной группе людей: в толпе на улице, в роте солдат, в собрании слушателей, в аудитории, в похоронной процессии и т. д. То же он делает и в своем романе [2], в котором, к сожалению, слишком выступает на вид тенденция. Шарль Вильдрак, издавший уже две книги [3], ставит себе целью выяснить в ряде лирических и эпических стихотворений положение и назначение поэта в современном обществе.

Значительнее этих опытов, в которых много нетвердости дебютантов, надо признать попытки другого поэта, который хотя и не примыкает непосредственно к движению «научной поэзии», но пользуется в среде ее деятелей исключительным уважением и любовью. Я говорю о Эмиле Верхарне. Большая часть его последних созданий близко подходит к тому идеалу, который выставляют искатели «науч-

---

[1] Jules Romains. La Vie unanime. Edition de «l'Abbaye». Paris, 1908.

[2] Jules Romains. Le bourg Régénéré. Messein ed. P. 1907.

[3] Charles Vildrac. Poèmes. Paris, 1905; Charles Vildrac. Images et Mirages. Edition de «l'Abbaye». Paris, 1908.

ной поэзии», но особенно надо это сказать о его книге стихов, озаглавленной «La Multiple Splendeur»[1]. Книга открывается поэмой, посвященной «миру» в его целом; далее следует поэма о слове, угадывающая новейшие гипотезы языкознания; еще далее поэт пытается явить в одном образе «древние царства», царства Месопотамии и долины Нила; из других поэм назовем такие, как «Европа», «Избранники», «Идеи»... Книга полна, можно сказать переполнена мыслью, несмотря на свою стихотворную форму, и дышит самой жгучей современностью. Она, пожалуй, больше, чем все теоретические рассуждения, способна убедить в возможности «научной поэзии».

Что касается до отвлеченного вопроса об отношениях «науки» и «поэзии», то нам кажется, что современная эстетика будет скорее на стороне искателей «научной поэзии», чем против них.

Повидимому, новейшая критика решительно разрушает все до сих пор выставленные учения о конечной цели искусства, в том числе идущую от Аристотеля теорию «подражания» (mimesis), гегелевскую теорию «Красоты», шиллер-спенсеровскую теорию «бесцель-

---

[1] Emile Verhaeren. La Multiple Splendeur. Société du «Mercure de France». Paris, 1906.

ной игры», сенсуалистическую теорию особого «эстетического удовольствия» и теорию «общения», которую у нас отстаивал Л. Толстой. Таким образом, поле очищено для того, чтобы могла утвердиться теория, выставленная А. Потебнею, об искусстве, как особом методе познания.

А. Потебня, продолжая работы В. Гумбольдта, обратил внимание на замечательный параллелизм между творчеством языка и творчеством художника. Язык, согласно с выводами В. Гумбольдта, возник прежде всего не как средство общения, но как средство познания. Первобытный человек давал название предмету, чтобы выделить его из числа других и через то знать его. Подобно этому художник, создавая свой художественный образ, стремится нечто осмыслить, осознать. Образ Отелло есть художественное познание того, что такое ревность. Все искусство есть особый метод познавания [1].

Становясь на эту точку зрения, мы находим между наукой и искусством различие только в тех методах, какими они пользуются.

---

[1] Замечательно, что эта идея с большой силой и, конечно, совершенно независимо от разысканий А. Потебни выражена в той поэме Э. Верхарна о слове, о которой мы только что говорили (в сборнике «La Multiple Splendeur»).

Метод науки (говоря в общих терминах) — анализ; метод искусства — синтез. Наука путем сравнений, сопоставлений, соотношений пытается разложить явления мира на их составные элементы. Искусство путем аналогий жаждет связать элементы мира в некоторые целые. Наука, следовательно, дает те элементы, из которых творит художник, и искусство начинается там, где наука останавливается. Это вполне совпадает с учением «научной поэзии».

Если мы обратимся к мнениям самих художников, то заметим, что независимо от разделяемых ими тех или других философских учений они всегда считали своей конечной целью: искание истины. «Rien n'est beau que le vrai» [1] — сказал Буало, и лжеклассики были убеждены, что их искусство есть искусство истины. Сменившие их романтики думали, что они возвращают искусство к жизни, к природе, к правде. Реалисты, осмеивая романтиков, утверждали, что правда, реальность в искусство введена ими. Импрессионисты спорили с реалистами, доказывая, что нет иной правды, кроме правды впечатления и правды мгновения. Символисты учат нас, что непостижимую сущность вещей или явлений (а стало быть и их реальнейшую реальность) выразить можно

[1] Нет ничего прекраснее истины *(франц.)*.

только в символе и т. д., и т. д., на протяжении всей истории искусства.

Заметим еще, что древние не знали вражды между наукой и искусством. В хороводе девяти муз Эрато, покровительница элегии, шла рядом с Клио, ведавшей историю, и Полигимния, властительница лирики, держала за руку Уранию, богиню астрономии.

1909

СМЫСЛ СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

Отрывки[1]

Аналогия, старая как сама мысль, сравнивает все явления на земле с человеческой жизнью. Все земное, как человек, родится, переживает юность, зрелый возраст, старится, умирает. Так возникают и изживают себя государства, народы, нации; так создаются, крепнут, дряхлеют и исчезают различные явления в экономической и духовной жизни человечества. Та же аналогия верна и по отношению к литературным школам: все они являются на свет в силу исторических условий, отвечая определенным потребностям жизни, выражая собою определенный склад отношений в обществе, и все должны умереть своей смертью после того, как эти условия и эти отношения изменятся.

---

[1] Предлагаемые отрывки представляют извлечения из публичных лекций, читаемых автором в Москве в аудиториях Союза поэтов, Политехнического музея и Лито (Литературотдел Наркомпроса).

XIX век, на заре своей, видел борьбу одряхлевшего классицизма (или же лжеклассицизма) с победоносным романтизмом, который тогда смело крушил устарелые предрассудки и открывал новые перспективы. В 30-х гг. начинается упадок романтизма и зарождается реалистическая школа, которая вполне торжествует в середине века, но слабеет и вырождается к 80-м гг. Тогда выступает символизм, заполняющий собою последние десятилетия прошлого столетия и переходящий в наше. Около 1910 г. отчетливо сказывается упадок символизма и начинает складываться школа футуризма, развитие которого было приостановлено европейской войной и начавшимися социальными революциями. Каждая из этих школ имела свой период всемирного господства, временно объявляла себя последним, завершительным этапом литературы, дальше которого идти уже некуда, но каждая в конце концов принуждена бывала, в свою очередь, уступить первенство другому, более молодому течению, вызванному новыми требованиями жизни [1].

---

[1] Говоря так, мы имеем в виду именно литературные школы, а не самые принципы классицизма, романтизма, реализма и символизма, так сказать, изначальные в литературе. Можно указать романтические мотивы еще в античных литературах; реализм как художественный

Перед каждой из литературных школ, сменявшихся в XIX веке, стояли свои определенные задачи, которые и были им решены в истории более или менее полно.

Школа классиков завещала литературе подробную теорию поэзии, в своих существенных частях оставшуюся неизменной поныне, и впервые строго разработанные формы художественного творчества,— стиль, стих, приемы изобразительности,— которыми тоже, с многообразными, конечно, изменениями и дополнениями, писатели пользуются и до сих пор. Но классицизм развивался в узкой среде придворной знати, которая в свое время (XVII—XVIII вв.) составляла все культурное общество Европы. Аристократия была международна и единообразна; интересы ее были ограничены в пределах воинской доблести и придворных интриг; писатели и читатели выходили из одного круга и были тесно связаны между собой общностью условий жизни, привычек (в том числе этикета), языка; наконец, писатели из знати, обеспеченные наследственными имуществами и разного рода привилегиями,

---

принцип существовал, конечно, и до реалистической школы и продолжает существовать поныне; символизм справедливо отмечается и у древних трагиков, и у Данте, и у Гёте, и т. д. Школы только выдвигали эти принципы на первое место и осмысливали их.

все имели достаточно досуга, чтобы подробно изучать мелочные правила классической поэтики.

Все эти условия изменились к концу XVIII века, когда на мировую сцену выступила окрепшая буржуазия, стремившаяся занять свое место в политической и культурной жизни, что и разрешилось Великой французской революцией и наполеоновскими войнами, разнесшими ее идеи по всей Европе. Рационализм XVIII века и догматическая философия были разрушены критикой Канта и его последователей, уничтоживших представление, что умом, рассудком (ratio) могут быть постигнуты все тайны вселенной (в том числе и сущность поэзии), и выдвинувших на первое место индивидуальную личность человека. Прежняя однородная культурная среда (международная аристократия) заменилась многоликими национальными аудиториями. Разросшийся круг читателей заставлял писателя искать мерило своим произведениям не в готовых правилах Буало или кого иного и не во вкусах «общества», а в самом себе (откуда и учение, что поэт «сам свой высший суд»). Неопределенные сначала стремления буржуазии вели к развитию разных мистических учений; героическая эпоха борьбы, революция и наполеоновские войны, побуждала выше всего ставить героизм,

сильных личностей и т. д. Все эти новые условия жизни полно отразились в школе романтизма, с ее мистикой, с ее ярко выраженным индивидуализмом, с ее подчеркнутым национализмом (народность, couleur locale[1]), с ее пристрастием к экзотизму, с ее прославлением героев и склонностью к риторике и т. д. Эпос и драма, господствовавшие у классиков, должны были уступить место лирике; отвлеченные, схематические герои прошлого века — образам, взятым из определенного времени и народа; спокойный, холодный стиль — новому, беспокойному и страстному, и т. п. Сообразно с этим романтикам пришлось преобразовать классическую поэтику, искать нового стиля, новых ритмов, новых средств воздействия на читателей; и проза и стихи романтиков стали иными, нежели были в XVIII веке.

В первые десятилетия XIX века борьба буржуазии за политическое господство кончилась; началось утверждение в Европе капитализма. Всей жизни общества были поставлены задачи исключительно практические, ближайшие; накопление богатств, капитала, нажива сделались первенствующей целью всех. В области философии критицизм кантианцев был сменен позитивной философией Огюста Конта. В со-

[1] Местный характер *(франц.)*.

гласии с веком стала изменяться и литература. Она тоже стала предпочитать задачи ближайшие, практические. Наблюдение окружающей жизни и точное ее изображение — вот что стало делом литературы в этот период. Так создалась реалистическая школа, позитивная по миропониманию, чуждая всякого мистицизма, всяких увлечений, готовая стать почти служанкой науки, желавшая давать лишь документы, по которым можно было бы изучать действительность. Круг объектов, входящих в искусство, этим был значительно расширен, так как к образам, излюбленным романтиками, были прибавлены все остальные внешние образы жизни; романтические герои, люди исключительные, разочарованные и сверхчеловеки, были сменены всеми обычными людьми, которых каждый читатель встречал повседневно, причем литература прямо отдавала предпочтение «униженным и оскорбленным» или просто типам заурядным. Под влиянием таких литературных идеалов не могла не измениться и поэтика. Вместо крикливой риторики, в которую выродился позднейший романтизм, явилось трезвое, «реалистическое» изображение деталей, почерпнутое из наблюдений; писатель стал менее доверять непосредственному вдохновению, которое так возвеличивалось романтиками, но стал основывать свою работу на

внимательном изучении, на предварительных заметках, на научных исследованиях; в стиле все стремились отрешиться от внешних эффектов, в стихах — от всякого блеска формы и т. д.

Кризис капиталистического строя и кризис позитивизма в конце XIX века определили направление школы символизма. Символисты отказывались служить в литературе только практическим целям, хотели найти более широкое обоснование ей и обратились к выражению общих идей, равно ценных (как казалось им) не одному какому-либо классу общества, но всему человечеству. Эти общие, извечные, идеи не могут быть адэкватно (вполне точно) выражены ни каким логическим сочетанием понятий и ни в каком определенном образе («Мысль изреченная есть ложь» — излюбленный символистами стих Тютчева). Символ и должен был стать способен выразить то, что нельзя просто «изречь». По природе строго реалистической образ, символ — намек, отправляясь от которого сознание читателя должно самостоятельно прийти к тем же «неизреченным» идеям, от которых отправлялся автор. Символисты требовали, чтобы писатель, поэт, был вместе с тем и философом, мыслителем. С особой охотой символисты обрабатывали в своих произведениях классические мифы, во-

обще легенды и сказания разных народов, построенные все по принципу символа, а также вообще темы истории, дающие широкий простор для символизации. Само собой разумеется, что новые задачи поэзии потребовали и новой переработки поэтической техники. Так как символ — только намек, то внешнее выражение его получило особое значение. Если романтики любили красоту формы ради нее самой, то символисты отвергли такое ее самодовлеющее значение; для символистов форма произведения стала только средством воздействия на читателя, но средством крайне могущественным,— откуда и возникала забота символистов о форме, о технике. Идя по своему пути, символисты еще раз создали и новый стиль и новый стих, отличные от романтического и реалистического.

Все эти завоевания в области литературы, разумеется, не отмирали вместе с концом литературной школы, сделавшей их. Индивидуалистический лиризм романтиков глубоко вошел в поэзию, и в дальнейшем для нее уже стало невозможным возвращение к объективизму классиков. Точно так же реалистические подходы к изображению жизни сделались обязательными для позднейшей литературы и навсегда уничтожили напыщенный пафос позднего романтизма. Идея символа также сдела-

лась постоянным достоянием литературы, и никто из поэтов не может более не считаться с ним и не пользоваться (сознательно) им. Другое дело те крайности, до которых доходили отдельные школы, особенно в творчестве своих эпигонов. Эти крайности, в конечном счете, отметались без остатка, и зарождение новой школы обычно начиналось с ожесточенной борьбы против них — борьбы всегда победоносной, потому что нападающие шли против того, что действительно было ложно и заслуживало уничтожения.

Развитие символической школы закончилось в первом десятилетии XX века. За последние годы перед европейской войной еще появлялись прекрасные произведения отдельных символистов, поэмы, повести, драмы, но написанные вполне по старым методам, во многом повторяющие прежние создания. В то же время слабые стороны школы выступали в писаниях ее эпигонов все резче и резче.

Стремление выражать общие идеи приводило к мертвящему для искусства рационализму, к рассудочности, почти к дидактике. Поэзия становилась обсуждением данных тем, причем самые темы все более теряли свою глубину, все более становились условными и безразличными для поэта. Бралась любая отвлеченная философская мысль, сколько-ни-

будь соответствующая мировоззрению автора, облекалась в символический убор, и этого казалось достаточно. Некоторые излюбленные символистами мысли, преимущественно почерпнутые у Ницше и его последователей, в сотый и в тысячный раз совершали свое выступление в литературе.

Самый символизм творчества вырождался в грубый аллегоризм, теряя свои характерные черты реального образа. После реалистического периода литературы вряд ли возможно иное изображение действительности, кроме строго соответствующего внешней правде. Всякая фальшь, всякая условность, всякая риторика ныне определенно режет ухо читателя. В принципе символ и должен был быть строго реалистическим образом. Но позднейшие символисты далеко уклонились от этого принципа. Они стали жертвовать внешней правдой и даже правдоподобностью ради выявления в символе избранной ими идеи. Это вело к схематическим построениям, где действие развивается вне времени и пространства, не прикреплено ни к какому определенному месту и веку на земле и, вне отношения к общей идее, не имеет никакого смысла, иной раз нелепо и просто невозможно в жизни.

В период своего расцвета символизм охотно обращался к античным (эллинским) мифам,

вообще к народным сказаниям и легендам, большая часть которых построена по принципу символа. Иные символисты даже любили называть свою поэзию «мифотворчеством», созданием. новых мифов. Столь же охотно пользовались символисты образами истории, особенно более древней, так как они, уже ставшие для нас некими схемами, легко поддаются обобщениям, и в них легко (правда, с некоторой натяжкой) вложить самое разнообразное содержание. Широкая начитанность, которую никто не станет оспаривать у выдающихся символистов, позволяла им привлекать для этого все тысячелетия всемирной истории и мифологии всех народов, под всеми широтами. В период упадка школы это пристрастие уклонило символизм в бесплодные пересказы исторических фактов и разных легенд. Из любого явления прошлого, вычитанного в книге, символисты делали поэму, и любую поэму украшали ссылками на события иных времен, щеголяя выискиванием малоизвестных имен и намеками на факты, ведомые лишь специалистам-историкам. Эллада и Рим, Ассирия и Египет, сказания Эдды и мифология полинезийских дикарей, мифическая Атлантида и средневековые бредни — все равно шло в дело. Поэзия превращалась в какой-то гербарий прошлых веков, в ряд упражнений на исторические и ми-

фологические темы. Этим самым она порвала с современностью и все дальше и дальше уходила от окружающей жизни.

Самая забота символистов о технике перешла в губительное любованье формой. Первоначально символисты видели в обработанной форме могучее средство воздействовать на читателя ради более острого восприятия им создаваемых поэтом образов. С этой целью символизм любовно воскрешал и разные старинные «формы», начиная с сонета и терцин, до французских баллад, итальянских канцон, ронделей и т. п. Утратив свою жизненность, школа продолжала жонглировать всевозможными техническими достижениями, получившими уже какое-то самодовлеющее значение, и, не довольствуясь более известными построениями, искала все новых и новых у провансальских трубадуров, в поэзии восточной, у арабов и персов, в декадансе римской литературы и т. д. Одновременно с тем символизм возвел в канон выработанную им технику. Все более отрешаясь от «свободного стиха», когда-то созданного им самим, он замкнулся в области строгих форм, строгих метров, строгих рифм. Всякое нарушение этого канона рассматривалось символистами как преступление против непреложных законов, что обрекало поэзию на утомительное однообразие ритмов

и созвучий, закрывало ей пути к техническому развитию.

Наконец, позднейший символизм повинен еще в одном тяжелом грехе против поэзии — в небрежном отношении к слову. В начале своей деятельности символизм сам восставал против безразличного отношения к словам, типичного для реалистов. Символисты справедливо указывали, что слова — основной материал поэзии; что поэт должен с ними обращаться столь же внимательно, как скульптор с мрамором; что от выбора слова зависит сила выражения и изобразительности. Лелеять слово, оживлять слова забытые, но выразительные, создавать новые для новых понятий, заботиться о гармоничном сочетании слов, вообще работать над развитием словаря и синтаксиса — было первоначально одной из главнейших задач школы. Много слов и оборотов, ныне общеупотребительных, было впервые введено или обновлено именно символистами. Но и это внимание к слову с течением времени покинуло символистов. Достигнув общего «признания», заставив себя читать, они стали довольствоваться приблизительным выражением своей мысли; при всех внешних украшениях и исхищрениях стиля их язык стал бесцветным и однообразным. До известной степени то было уступкой критике, которая упрекала новых

символистов за излишнюю изысканность выражений; но уступка шла слишком далеко и мертвила самую стихию художественного слова.

Таково было состояние нашей литературы после 1910 г., когда стала настоятельно сказываться потребность в новом обновлении. Чувствовалось, что господствующая школа, символизм, остановилась в своем развитии, застыла в своих традициях, отстала от темпа жизни. В недрах самого символизма возникали новые течения, пытавшиеся влить новые силы в дряхлевший организм. Но попытки эти были слишком частичны, зачинатели их слишком проникнуты теми же самыми традициями школы, чтобы обновление могло быть сколько-нибудь значительным. У нас в России таково было течение акмеизма. Акмеисты — все, начинавшие как ученики символистов, торжественно заявляли, что намерены вернуть поэзию к ее первичным основам, искать первобытной силы образов и первоначальной выразительности слов и т. д. Все это свелось к тому, что символическая поэтика была лишь немного подновлена, притом вряд ли в правильном направлении. У позднейших акмеистов, или неоакмеистов, сохранились все недостатки позднего символизма, а прибавилось лишь одно,— искание непременно, во что бы то ни стало

исхищренных мыслей и образов. Неоакмеизм есть погоня за красивыми и неожиданными утверждениями, изложенными в классических, и потому узких, формах.

Напротив, совершенно радикальным был протест раннего футуризма, означившегося около 1910 г. Критика футуристов била по больным местам символизма; в их теоретических построениях было много справедливого. Футуристы прежде всего хотели быть поэтами современности, жестоко высмеивая преувеличенный историзм символистов. Рассудительности символистов футуристы противополагали требование, чтобы поэзия непосредственно говорила образами чувственности. Разбивая установившийся канон форм, футуризм искал новых ритмов, высмеивая академические рифмы символистов, давая широкое место ассонансам и всякого рода иным, еще неиспробованным созвучиям. Принцип «слова, как такового» был одним из основных в раннем футуризме, и футуристы старались создавать новые слова или воскрешать обветшалые,— то, что они определяли терминами «словоновшество» и «словотворчество».

Однако художественные создания первых футуристов далеко не стояли на высоте выдвинутых ими задач. Во-первых, в рядах раннего футуризма было мало подлинных поэтических

дарований; во-вторых, школа с самого начала предалась всякого рода крайностям, иногда просто — вызывающим выходкам, сразу ее дискредитировавшим. Из желания быть во что бы то ни стало «современными» футуристы усердствовали прославлять и изображать такие стороны окружающей действительности, которые не могли вызвать сочувствие читателей, вплоть до самых отрицательных. Опасаясь рассудочности символизма — отказывались вообще от всякого идейного содержания в поэзии, не только избегали в своих стихах мысли, но прямо любовались безмысленностью и бессмысленностью их. В поисках новых ритмов и рифм разрушали самое существо стиха, писали стихи а-метрические и а-ритмичные с концевыми ассонансами настолько приблизительными, что они уже не производили впечатления созвучий. Восставая против излишнего, может быть, пристрастия символистов к аллитерации, убивали вообще все звуковое строение стиха, лишая его одного из сильнейших средств воздействия — напевности. Стиль футуристов был крайне невыдержанный, смешанный, заставлявший воображение читателя метаться от одного образа к другому, совершенно противоположному; их метафоры, их сравнения, по жажде новизны, часто натянуты, вымучены, неестественны. Самая забота о «слове,

как таковом» приводила многих к заполнению стихов совершенно ненужными словообразованиями, построенными не в духе языка, частью непонятными, частью звучавшими фальшиво и претенциозно; в последних выводах то же стремление давало просто невразумительные сочетания звуков и букв. Все эти недостатки не позволили раннему футуризму оказать сколько-нибудь значительное влияние на литературу.

К этому присоединилось еще одно, весьма важное обстоятельство. Наш русский футуризм был отголоском западного футуризма, школы Маринетти и его последователей. Но западный футуризм определенно был пропитан идеологией разлагавшегося капиталистического строя. Под угрозой надвигавшихся социальных переворотов европейский капитализм делал попытку перестроить, по-новому обосновать свое мировоззрение. Выдвигалась основная мысль, что все существующее — прекрасно, и потому разумно. Старались найти красоту во всем укладе жизни, сложившейся в Европе XX века, воспевали, например, величие больших городов со всеми их язвами и ужасами, прославляли как высший государственный идеал империализм, и война объявлялась «единственной гигиеной мира». Русский футуризм воспринял эту идеологию в ослабленной степени, но все

же она чувствовалась, проступала между строк, и массы читателей инстинктивно сторонились этой поэзии.

Развитие футуризма, как вообще всех литературных движений, было прервано европейской войной и эпохой социальных революций. Литературные интересы временно должны были уступить более насущным вопросам; в течение нескольких лет художественная литература оставалась на втором плане. Но, разумеется, художественно литературные искания вполне не замирали никогда. Каковы ни были условия жизни, поэты, истинные поэты, не могли отречься от своего призвания и — порою незримо для всех, за своим письменным столом, в рядах армии, на койке военного лазарета, везде — продолжали начатую работу. И вот, когда пришло время вновь обратить бо́льшее внимание на художественную жизнь, мы увидели, что годы войны и революции не прошли для литературы даром.

Сейчас трудно еще определить, как сказалось влияние войны и революции на литературу; можно утверждать одно, что влияние это было огромным. Потрясения были слишком велики. Европейская война приняла размеры, небывалые во всей всемирной истории, поколебала самые основы прежней Европы, изобличила ложь целого ряда из старых предрассуд-

ков, раскрыла новые горизонты в жизни человечества; революция, у нас в России, пересоздала весь строй социальных отношений, поставила всех и каждого перед новыми задачами, показала всем новые идеалы жизни. Все население России, в том числе все ее писатели, все ее поэты, так или иначе соприкоснулось с войной и революцией. Каждый, на личном опыте, испытал влияние этих сил, видел воочию их действие, должен был задумываться над ними. Все поколение наших дней, старшее, уже сложившее свое миросозерцание реньше, и молодое, только теперь выступившее на сцену, прошли через горнило войны и через купель революции, и все вышли из них измененными.

Примеры прошлого учат нас, что всегда после крупных социальных переворотов литература расцветает особенно богато. Так было в Афинах после греко-персидских войн, в Риме после смут, приведших к принципату, во Франции после Великой революции и наполеоновских войн, в России после потрясений 1812 г. и т. п. По аналогии мы вправе ожидать, что и нашей литературе предстоит эпоха нового Возрождения. В то же время прошлое литературы показывает нам также, что такие возрождения всегда совершаются медленно, в течение ряда лет, большею частью — целого де-

сятилетия. Поэтому мы не вправе требовать, чтобы наша литература теперь же, когда еще не умолкли ни гулы войны, ни вихри революции, сразу предстала нам обновленной и перерожденной. Мы должны искать одного — примет начинающегося Возрождения.

Если мы теперь обратимся к современной русской литературе, в частности — к нашей поэзии, так как поэзия всегда является авангардом литературы[1], мы прежде всего увидим там весьма характерное для переходных эпох дробление на значительное число мелких течений. Современная русская поэзия разбилась на множество маленьких кружков, большею частью враждующих между собою. Еще имеются представители прежних литературных школ, уже осужденных жизнью,— реалисты, в духе наших 70-х и 80-х гг., русские парнассцы (как И. Бунин и др.), символисты, продолжающие писать по поэтике 90-х гг. (К. Бальмонт, Ф. Сологуб и др.); школа неоклассиков (О. Леонидов и др.) ставит себе задачей «охранять» традиции классической русской поэзии; неоакмеисты упорно стремятся поразить читателя, оставаясь верны традиционным формам символистов; группа поэтов упорно дер-

---

[1] Напомню стихи Е. Баратынского: «Сначала мысль воплощена в поэму сжатую поэта...» и т. д.

жится заветов раннего футуризма (В. Каменский, В. Хлебников и др.; В. Маяковский решительно отмежевался от них). Рядом с этими существует ряд «школ», возникших уже за последние годы: неофутуристы (Б. Пастернак и др.); близкая к ним группа центрофугистов, имажинисты (В. Шершеневич, С. Есенин и др.), экспрессионисты, презентисты и еще иные, названия которых едва ли стоит перечислять (в том числе ктематики, акцидентисты, ничевоки и т. п.). Наконец, всем им противопоставляет себя обширная группа пролетарских поэтов, являющаяся не только объединениями по социальному признаку, но и по определенным литературным течениям, с определенными художественными и техническими принципами.

Самое это дробление указывает на живой интерес к вопросам искусства в среде наших поэтов [1]. Каждая из маленьких школ вырабатывает свою поэтику, обличает недостатки и ошибки других течений, ставит себе свои художественные задачи; каждая объединена общностью стихотворной техники и большею

[1] Отмечу кстати, что в «студиях», в большем числе организованных за последнее время (Пролеткультом, Лито, Гисом и т. д.), большой интерес в среде молодежи вызывают именно курсы по поэтике и теории стихосложения.

частью сходством избираемых тем. Для всех молодых групп, начиная с неофутуристов, характерно также искание новизны в форме и в содержании, зачастую изумляющей и даже приводящей в негодование читателя, воспитанного на традициях прошлого. Одни из групп устремляют большее внимание на разработку техники: неофутуристы, пытающиеся создать новый язык и новые приемы изобразительности, имажинисты, ставящие в основу всего образ (image) и отрицающие в поэзии идейность и музыкальность [1], экспрессионисты, ищущие максимальной экспрессивности речи и т. п.; другие, больше всего пролетарские поэты, хотят преимущественно выявить в поэзии новое содержание, хотя бы и в прежних формах, так что в их творчестве на первом месте — новая идеология и новые темы [2]. Все, однако, не довольствуются уже сделанным в поэзии, но стремятся и надеются создать что-то новое, свое.

Только что было сказано, что такая подготовительная работа обычно требует ряда лет; и действительно, задачи, стоящие перед совре-

---

[1] «Идея — для философов,— говорят имажинисты,— социальные вопросы — для социологов, музыка — для композиторов, для поэтов — образы и только образы».

[2] Говорю, конечно, о принципах каждого течения, оставляя в стороне отдельные произведения отдельных поэтов.

менной поэзией (и всей литературой вообще), огромны и вряд ли могут быть разрешены спешно.

Современной поэзии предстоит воплотить в своих произведениях совершенно новое содержание.

Наши дни всего правильнее назвать эпохой творчества, когда везде, прежде всего в Советской России, идет созидание новых форм жизни взамен старых, разрушенных или в корне подточенных; литература не может не отразить этого общего движения. Поэзия прежних периодов, эпох самовластья, знала лишь пафос протеста или пафос уединения и раздумья; теперь поэтам предстоит явить новый пафос творчества. Образцов для него в прошлом она не найдет, так как для такого пафоса не было места в мире Онегиных, этих хандрящих «философов в осьмнадцать лет», разочарованных Печориных, лишних людей Тургенева, хмурых людей Чехова и «сверхчеловеков», построенных по шаблону Ницше. Поэзии приходится творить «лирику созидания» на совершенно новых основах.

С другой стороны, все самые дерзновенные протесты нашей прошлой литературы, в том числе и Достоевского, колебавшего сущность всего, чем тысячелетия жило человечество, всегда переносились вглубь индивидуальных

переживаний[1], все сводилось в конце концов к жажде освободить свое личное *я*. Новые условия жизни вынуждают почти сознательно стать выразителем переживаний коллективных. «Мое единое отечество—моя с в о б о д н а я душа»,— восклицал символист Бальмонт. Теперь человек вступает на новую ступень лестницы, ведущей к тому, чтобы все человечество стало его истинной родиной. Открываются художественные возможности, которые лишь смутно предчувствовались в прошлом. Поэты должны научиться говорить о том, о чем у их предшественников и речи не было.

Не говорю уже о том, что самый ритм жизни изменился. Та «электрификация» и «моторизация» повседневной действительности, которая началась еще в конце XIX века, продолжает свои завоевания. Даже телефон, автомобиль и кинематограф только за последние десятилетия окончательно вошли в обиход жизни, стали подлинно ее плотью и кровью. Символизм, в годы своего расцвета, присутствовал только при зарождении новой аэронавтики, едва успел приветствовать первые успехи аэроплана и дирижабля; гордое торжество воздуш-

---

[1] Не случайно действие большинства романов Достоевского перенесено в какой-нибудь маленький городок: им еще не было места на мировой арене.

ных сообщений относится уже к годам войны и послевоенным. Только в эпоху войны стало жизненным явлением радио. А сколько новых научных теорий, в существе меняющих современное миросозерцание, еще не воспринято искусством, не претворено им в художественные формы,— начиная хотя бы с «принципа относительности»! Новые идеи, бывшие сначала достоянием лишь круга специалистов-ученых, разливаясь шире, проникают всю жизнь, ждут, что и поэзия выразит их своими методами. Все миросозерцание человечества изменяется: может ли остаться неизменным мировоззрение поэзии?

Но те же примеры прошлого показывают, что всегда новое содержание в литературе требует и новых форм. Как ни совершенны, как ни разнообразны, как ни гибки формы, созданные литературой прошлого, они не пригодны для выражения нового мироощущения. Новое содержание не может быть адэкватно выражено в старых формах; для этого нужен новый язык, новый стиль, новые метафоры, новый стих, новые ритмы. Такие новые формы были в свое время принесены и романтиками, и реалистами, и символистами. Значительная доля времени, которое занимал в каждой школе период ее утверждения,—целые годы,— уходила именно на выработку новой техники.

И эта работа, сложная и трудная, ни в коем случае не есть прихоть художников, но настоятельная потребность искусства, вновь обогащающая его на будущие века.

При нормальных условиях выработка новых форм в искусстве и усвоение им нового содержания жизни происходит постепенно, мало заметным образом. В периоды революционные, каким была эпоха романтизма, отчасти символизма, и какова в высшей степени наша эпоха, дело обстоит иначе. «Новое» хлынуло в нашу жизнь целым потоком, резко изменив весь ее строй, все сознание человека, и, сообразно с этим, столь же резко должна измениться литература, ее внешний облик. Перед современной литературой, прежде всего перед современной поэзией, стоит ответственная задача: создать такие новые формы, которые могли бы вполне выразить новое содержание жизни. Предстоит вновь овладеть стихией языка, значительно изменившегося за последние годы, когда происходили великие смещения народов и великие смещения в недрах русского народа. Поэты должны организовать этот новый язык, найти новые слова для живых понятий, вдохнуть жизнь в разные, столь многочисленные у нас словообразования, откинуть все лишнее, освятить своим авторитетом удачное. Помимо выработки нового словаря, поэты

должны создать и новый синтаксис, более отвечающий потребностям момента, более приспособленный к речи, воспитанной на радио и на военных приказах, более отвечающий быстроте современной мысли, привыкшей многое только подразумевать. Поэтам предстоит найти новые средства изобразительности, так как прежние перестают соответствовать современности, частью становятся непонятны, частью стерлись от долгого употребления,— создать новые сравнения, новые метафоры, новые «тропы» и «фигуры» речи. Все это должно вести к созданию нового стиля, существенно отличного от прежних, а в области стихов, где новый стиль всегда проявляется всего раньше,— к созданию новых ритмов и новой звучности: современная поэзия во что бы то ни стало должна искать новых метров и новых ритмов, новой музыкальности и новых способов рифмовки, потому что только новыми приемами она будет в силах заговорить на новом языке.

Таковы сложные задачи, ставшие перед современной поэзией. Наличие их объясняет тот кажущийся застой, в каком находится наша литература. В действительности это не застой, а напротив, буйное кипение жизни. Правда, мы не видим новых поражающих, истинно «великих» созданий, но это потому, что еще не

пришел час для них. Литература разбита на множество мелких течений, которые все (кроме «крайних правых», занятых «охранением традиций»,— дело всегда безнадежное как в политике, так и в поэзии) заняты ковкой новых форм,— и пролетарские поэты, и неофутуристы, и имажинисты, и остальные, именующие себя так или иначе. Поэзия страстно хочет заговорить о новом, но ищет для этого нового языка, чувствуя, что старый уже не пригоден. Только когда закончится эта предварительная, лабораторная работа, наступит время для больших созданий, которые будут иметь уже общенародное значение.

На пути этих исканий много может быть ошибок, блужданий вкривь и вкось, но это уже неизбежно: новое никогда не достигается сразу. Поэтому не приходится особенно сетовать, если отдельные писатели заходят слишком далеко в своем разрушении старого и в своих новшествах. Пусть в отдельных произведениях мы встречаем и неудачные словообразования, и синтаксис не в духе языка, и нелепые метафоры, и смешные сравнения, пусть иные поэты в поисках новых ритмов доходят до полной а-ритмичности стиха и т. д.; это все отомрет без труда, тогда как все удачные нововведения удержатся и будут подхвачены будущими, имеющими прийти значительными поэтами.

Меньше всего должно тревожить, что формы современной поэзии, ее язык, ее стиль, ее образность, ее стих, кажутся странными, часто поражают, иногда отталкивают неподготовленного читателя. Это — явление, обычное в истории. Столь же поражали первые произведения романтиков, также отталкивали прежних читателей ранние создания реалистов, столь же сначала смеялись над символистами. К тому времени, когда новое течение войдет в свои берега, читатели освоятся с своеобразием его форм, и они, как то бывало всегда, станут казаться им естественными и необходимыми [1].

Сейчас все отдельные группы в литературе враждуют между собой: имажинисты с футуристами, футуристы — с пролетарскими поэтами, и т. д.,— каждая выражает притязание, что лишь она одна стоит на верном пути. Но вряд ли одна из этих групп окажется тем зерном, из которого вырастет будущая литературная школа, в истинном смысле этого слова. Вернее то, что они все вместе, не сознавая того, подготовляют почву для этой школы. Раз-

---

[1] Возражают, что прекрасное всегда просто. Но простота — понятие условное. Просто то, к чему привыкли. В эпоху лжеклассицизма его стиль казался для читателей простым, и первые произведения романтиков возбуждали негодование мнимой нарочитостью своего стиля.

ные течения нашей литературы в близком будущем должны будут слиться в одном широком потоке, который и даст нам то, чего мы все так ждем: выражение современного мироощущения в новых, ему отвечающих формах. То будет поэзия вновь всенародная и общедоступная. Пока же наша поэзия делает то, что может и что обязана; то, чего от нее требует исторический момент, она имеет. Торопить то, что совершается по историческим законам,— невозможно; остается только всячески облегчать нашей молодой литературе ее трудные пути. Тому «новому», что вырастает из европейской войны и Октябрьской революции, суждено развиваться целые столетия; литература вправе потратить несколько лет на то, чтобы вполне осознать и научиться воплощать это новое. О нашей молодой поэзии можно сказать словами Вергилия: Naviget, haec summa est, пусть она плывет (т. е. идет вперед, а не стоит на месте), в *этом — все.*

1921

КОММЕНТАРИИ

Статьи в сборнике расположены таким образом, чтобы можно лучше проследить сложную эволюцию взглядов Брюсова на искусство, яснее понять концепцию поэта, который выступал со своими статьями не «по заранее намеченному графику», а в самые горячие моменты, когда нужда в умной аргументированной статье была очевидна. Несмотря на некоторые спорные положения, статьи, включенные в эту книгу, особенно касающиеся технической стороны поэзии, сохранили свое значение и поныне. В них поэт — истинный педагог, страстно и доверчиво поверяющий творческой молодежи тайны поэтического ремесла. Ведь недаром мысль о необходимости специальных школ для поэтов впервые высказана Брюсовым в 1902 году, в небольшой заметке «Школа и поэзия» (журнал «Семья», приложение к газете «Русский листок», 10 марта).

Тексты печатаются по изданию: Валерий Брюсов. Избранные сочинения. В 2-х т. Т. 2. М., «Художественная литература», 1955. Это же издание служило отправным моментом и в других отношениях.

Пролетарская поэзия

Статья Брюсова — одна из его первых попыток осмыслить понятие «пролетарская культура». Заслуживает особого внимания, что Брюсов правильно оцени-

вает и отвергает глубоко ошибочное утверждение «пролеткультовцев», что новая, пролетарская культура может быть создана только силами рабочих, из чего следовало их отрицательное отношение к интеллигенции и пренебрежительное отношение к культурному наследству. Порочность этих утверждений идеологов Пролеткульта была, как известно, сурово осуждена В. И. Лениным (В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 31, стр. 262). Первая публикация статьи: «Художественное слово», кн. 1. М., 1920.

Miscellanea

В 1912 году Брюсов готовил к печати сборник с данным названием (что в переводе с латыни означает — смесь). В предисловии к этому изданию поэт писал, что в него входят «отрывочные мысли, не развитые в целом статьи, возражения полемические и ответы моим критикам, заметки на полях прочитанных книг, ответы на анкеты, письма в редакцию по разным поводам и т. п.».

Первые публикации в журналах «Весы», 1904, «Москва», 1918, альманахе «Эпоха», 1918.

Синтетика поэзии

Эта статья Брюсова содержит ряд оригинальных, но спорных положений и представляет интерес для творческой биографии поэта, свидетельствуя о его стремлении овладеть марксистской методологией и в ее свете рассмотреть некоторые вопросы поэтики.

Напечатано в сборнике «Проблемы поэтики» под редакцией самого Брюсова. М.—Л., изд. «Земля и Фабрика», 1925. Там же помещены статьи А. В. Луначарского, Л. Гроссмана, Г. Шенгели и др.

Погоня за образами

Статью нужно рассматривать как литературную полемику Брюсова с рядом выступлений пролеткультовцев и других деятелей вульгарно-социологического толка начала 20-х годов. Первая публикация: газета «Московский понедельник», 1922, № 12.

Право на работу

Ответ на статьи К. Д. Бальмонта, напечатанные в той же газете: «Восковые фигуры» — о книге рассказов Брюсова «Ночи и дни» (в № 149) и др. Статья характерна для Брюсова, отрицавшего бессознательность, стихийность поэтического творчества и этим резко отличавшегося от других символистов, и Бальмонта в частности.

Первая публикация: газета «Утро России», 18 августа 1913 г.

[О стихотворной технике]

Публикуемый отрывок является одним из ранних высказываний Брюсова, которые далеко не все могут быть безоговорочно приняты.

Первая публикация: «Новый путь», 1903, № 3; вторичная: В. Брюсов. Далекие и близкие. М., 1912, где статья опубликована в более полном виде, особенно в части, относящейся к вопросу о стихотворной технике.

Фиалки в тигеле

Статья, посвященная проблеме перевода. Первая публикация: «Весы», 1905, № 7.

Г. И. Чулков (1879—1919) — поэт, беллетрист, критик, примыкавший к символистам, сотрудник «Весов». Его перевод «Двенадцати песен» Метерлинка вышел в 1905 году.

Научная поэзия

Малоизвестная, но весьма любопытная статья, развивающая ряд ценных мыслей о расширении круга поэтических тем, о возможности создания «научной» поэзии.

Первая публикация: «Русская мысль», 1909, № 6.

Смысл современной поэзии

Отрывки.

В этой статье, давая развернутую характеристику символизма как поэтического направления, Брюсов высказывает ряд спорных мыслей.

Первая публикация: «Художественное слово», кн. 2. М., 1920—1921.

СОДЕРЖАНИЕ

Валерий Яковлевич Брюсов

СИЛА РУССКОГО ГЛАГОЛА

Редактор **В. М. Курганова**
Художник **Ю. А. Боярский**
Художественный редактор **Э. А. Розен**
Технический редактор **Т. И. Гончарова**
Корректор **А. Д. Бучарова**

Сдано в набор 17/IV 1973 г. Подписано к печати 11/XI 1973 г. Формат бумаги $60\times90^{1}/_{32}$ Физ. печ.л. 6,0. Уч.-изд. л. 5,39. Изд инд. ЛХ—692. Тираж 20000 экз. Цена 15 коп. Бум. тип. № 1.

Издательство „Советская Россия"
Москва, пр. Сапунова, 13/15

Сортавальская книжная типография Управления по делам издательств, полиграфии и книжной торговли Совета Министров Карельской АССР, Сортавала, Карельская, 42.

К ЧИТАТЕЛЯМ

Издательство просит отзывы об этой книге и пожелания присылать по адресу: Москва, проезд Сапунова, 13/15, издательство «Советская Россия».

15 коп.

СОВЕТСКАЯ РОССИЯ